



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Neue Staatsgalerie Stuttgart (1977-84)
von James Frazer Stirling“

Verfasserin

Dipl.-Ing. Katharina Maria Egger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

ao.Univ.-Prof. i.R. Dr. Peter Haiko

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	1
2. DIE ALTE STAATSGALERIE – EIN MUSEUM FÜR DIE KÜNSTE	6
3. STUTTGART – EINE KURZE GESCHICHTE DER STADTENTWICKLUNG AUS STÄDTEBAULICHER PERSPEKTIVE.....	11
4. DIE NEUE STAATSGALERIE – VOM WETTBEWERB ZUR AUSFÜHRUNG	15
4.1. DER WETTBEWERB.....	15
4.1.1. Die Ausgangssituation	15
4.1.2. Wettbewerb – 1. Stufe	15
4.1.3. Wettbewerb – 2. Stufe	16
4.1.4. Das Preisträgerprojekt im Vergleich zu den Verliererprojekten.....	18
4.1.5. Die Reaktionen auf den Wettbewerbsausgang	20
4.2. „VOM ENTWURF ZUR WIRKLICHKEIT“ – ÄNDERUNGEN ZWISCHEN WETTBEWERBSABGABE UND AUSFÜHRUNG.....	22
4.3. ENTWURFSCHARAKTERISTIKA UND LEITMOTIVE.....	24
4.3.1. Die Architektur soll zur „Stadtreparatur“ beitragen	25
4.3.2. Die Architektur soll eine „Assoziation Museum“ auslösen und das Gebäude sofort als Museum zu erkennen geben	25
4.3.3. Die Architektur soll anhand des Erfahrungsschatzes der Benutzer durch Zitate, Technik und Tradition gestalten	26
4.3.4. Die Architektur soll ihre Spannung aus einem Dialog zwischen „abstract“ und „representational“ beziehen	27
4.3.5. Die Architektur soll Auflockerung im Sinne des „monumentally informal“ realisieren	27
4.3.6. Architektur soll Humor beweisen	28
4.4. DER AUSSENBAU	29
4.4.1. Blick von oben.....	29
4.4.2. Frontal	30
4.4.3. Höhenstaffelung/Ebenen	31
4.4.4. Elemente	32
4.5. DER INNENRAUM	40
4.5.1. Das Erdgeschoss.....	40
4.5.2. Das Obergeschoss	45
4.5.3. Das Direktionsgebäude.....	47
4.5.4. Das Museumscafé	47
4.5.5. Das Kammertheater	47
4.5.6. Die Musikhochschule	48
4.6. DIE EXPONATE.....	48
4.7. DIE REAKTIONEN NACH FERTIGSTELLUNG DES BAUS.....	52

5. DIE NEUE STAATSGALERIE – IM KONTEXT.....	58
5.1. JAMES FRAZER STIRLING – DER ARCHITEKT	58
5.2. JAMES FRAZER STIRLING – DAS WERK.....	58
5.2.1. Anfänge und Prägung.....	58
5.2.2. Weiterentwicklung und neue Aufgaben	60
5.2.3. Die direkten Vorbilder Stuttgarts – Die Wettbewerbe in Düsseldorf und Köln.....	62
5.2.4. Nach Stuttgart	64
6. DIE VERORTUNG DER STAATSGALERIE IN DER ZEIT	66
6.1. STÄDTISCHES MUSEUM ABTEIBERG MÖNCHENGLADBACH VON HANS HOLLEIN ..	71
6.1.1. Ausgangssituation/Wettbewerb	71
6.1.2. Außen.....	72
6.1.3. Innen	72
6.1.4. Analyse/Vergleich	73
6.2. NEUE PINAKOTHEK IN MÜNCHEN VON ALEXANDER FREIHERR VON BRANCA.....	73
6.2.1. Ausgangssituation/Wettbewerb	73
6.2.2. Außen.....	74
6.2.3. Innen	74
6.2.4. Analyse/Vergleich	75
6.3. MUSEUM FÜR KUNSTHANDWERK IN FRANKFURT VON RICHARD MEIER	76
6.3.1. Ausgangssituation/Wettbewerb	76
6.3.2. Außen.....	76
6.3.3. Innen	77
6.3.4. Analyse/Vergleich	77
6.4. WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM/MUSEUM LUDWIG IN KÖLN VON PETER BUSMANN & GODFRID HABERER	78
6.4.1. Ausgangssituation/Wettbewerb	78
6.4.2. Außen.....	79
6.4.3. Innen	80
6.4.4. Analyse/Vergleich	81
7. DIE NEUE STAATSGALERIE – REINE REPRÄSENTATION ODER FUNKTIONAL?	83
8. FAZIT.....	92
9. LITERATURVERZEICHNIS	97
10. ANHANG	105
10.1. PROJEKTDATEN	105
10.2. ABBILDUNGEN	106
10.3. ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	161
10.4. ABSTRACT	165

1. EINLEITUNG

Ein Blick in die Geschichte des Museums und der Museumsarchitektur offenbart, dass sich der Stellenwert und die Funktionen, die Museen zu erfüllen hatten, im Lauf der vergangenen Jahrhunderte verändert haben. Spätestens nach dem sogenannten „Bilbao-Effekt“, durch den die spanische Stadt Bilbao nach Vollendung von *Gehrys* Guggenheim-Dependence 1997 ihren postindustriellen Abwärtstrend stoppen und sich zu einem Mekka des internationalen Kunsttourismus entwickeln konnte, wird zunehmend auch die Frage nach dem Verhältnis zwischen der Architektur des Museums und der vom Museum ausgestellten Kunst stärker thematisiert. Eine zentrale Befürchtung, die diesen Diskurs prägt, ist die Sorge, dass sich die Museumsarchitektur in ihrer oftmals provokativen Extravaganz von der Kunst emanzipieren und sich über diese erheben würde. Somit würde das Museum seine ursprünglich zugedachte Funktion verlieren, der Kunst bestmöglich zu dienen und ihr einen idealen Raum zur Entfaltung ihrer Wirkung zu bieten. Stattdessen würde die Architektur selbst zum eigentlichen Gegenstand des Interesses. Wenngleich dieses Thema nach Bilbao und angesichts *Gehrys* spektakulären Baus verstärkt wahrgenommen wurde, ist es nicht neu.

Gerade in den 70er- und 80er-Jahren des 20. Jahrhunderts kam es vermehrt zu Wettbewerbsausschreibungen zur Erweiterung, Neugestaltung oder zum Neubau von Museen. Durch die Intensität, mit der in diesen gut zwei Jahrzehnten Museumsbauten entstanden sind, wurde auch der architektonische, museumswissenschaftliche und gesellschaftliche Diskurs über die Rolle des Museums belebt, denn wo Museen entstehen und Architekten, Künstler und ausschreibende Stadtverwaltungen ihre Visionen von Museen realisieren wollen, ergeben sich zwangsläufig auch Friktionslinien, anhand deren Verlauf man nachvollziehen kann, wie Museumsarchitektur, also das Verhältnis zwischen Inhalt und Behältnis, diskutiert und gedeutet worden ist.

Ziel dieser Arbeit ist es, dieser Frage nach dem Verhältnis von „spektakulärer“ Architektur im Museumsbau und der Darstellung und Ausstellung der Kunst im Museum nachzugehen. Exemplarisch diskutiert wird das Thema anhand einer Analyse der *Neuen Staatsgalerie Stuttgart* von *James Frazer Stirling*. Die *Staatsgalerie* wurde ausgewählt, da sie in der genannten Zeitspanne entstanden ist und zu den herausragenden Bauwerken der 80er-Jahre in Deutschland zählt. Gleichzeitig wurde die *Staatsgalerie* zur Zeit ihrer Entstehung kontrovers diskutiert, und die Frage nach der „Abgehobenheit der Architektur“ wurde auch bei diesem Gebäude gestellt. Auch eignet sich die *Neue Staatsgalerie* als exemplarisches Museum zur Analyse und Diskussion, da die architekturgeschichtliche Rezeption des Museums die *Staatsgalerie* als einen der wichtigsten Bauten der *Postmoderne* in Deutschland klassifiziert, sich also an der *Staatsgalerie* nicht nur das Verhältnis von Architektur und Kunst, sondern auch der Übergang von *Moderne* zu *Postmoderne*

reflektieren lassen. Es wird hierzu auch knapp das Verhältnis von *Stirling* zur *Postmoderne* thematisiert und erörtert werden. Diskutiert werden in der Analyse der *Staatsgalerie* Fragen nach der Funktion der Hülle, des Außenbaus für das Museum. Nimmt das Bauwerk eine dienende Rolle gegenüber der Kunst ein, steht die (Selbst-) Inszenierung der Architektur über der Funktion des Museums oder stehen Bauwerk und Kunst in einem korrespondierenden Verhältnis und unterstützen die gegenseitige Entfaltung? Um nachvollziehbar zu machen, wie in dieser Analyse der *Staatsgalerie* vorgegangen wird, werden nun die Inhalte der einzelnen Abschnitte der Arbeit kurz vorgestellt.

Die *Neue Staatsgalerie* entstand nicht einfach aus dem Nichts heraus, sondern stellte eine Reaktion auf vorherrschende Bedingungen dar. Wie die Bezeichnung der *Neuen Staatsgalerie* bereits verdeutlicht, gab es vor diesem Gebäude bereits eine *Staatsgalerie* in Stuttgart, die heute die *Alte Staatsgalerie* genannt wird. Es handelt sich bei dem Neubau also um einen Erweiterungsbau. Es wird zunächst zum Auftakt der Arbeit die *Alte Staatsgalerie* beschrieben, um die Grundlagen und Vorbedingungen der Wettbewerbsausschreibung aufzuzeigen und in weiterer Folge die Entstehung der *Neuen Staatsgalerie* darzustellen. Dabei wird sowohl der Ursprung als auch die Art der Sammlungsbestände dargestellt, wie auch dokumentiert wird, warum und wann eine Erweiterung des Gebäudes notwendig geworden ist. Ebenso wird ausgeführt, welche Intentionen es für den alten Sammlungsbestand gegeben hat und wie das allgemeine Verhältnis zwischen *Alter* und *Neuer Staatsgalerie* angedacht war.

Als typisch für den Museumsbau bzw. die Museumswettbewerbe der 70er- und 80er-Jahre hat sich erwiesen, dass über den reinen Funktionsbau hinaus auch weitere Erwartungen an die Bauten gestellt wurden. Mitunter sollten sie städtebauliche Anforderungen erfüllen. Das heißt, dass die Museen zusätzlich noch städtebauliche Funktionen wahrnehmen und der Stadtsituation neue Höhepunkte hinzufügen, Wahrzeichen und markante Plätze für die Städte begründen sollten. Für *Stirlings* Verständnis von Architektur und die leitenden Motive seiner Arbeit charakteristisch war es, dass er die Rolle seiner Gebäude im Stadtgefüge als sehr wichtig erachtete und mit seinen Entwürfen auf die Stadt Bezug nahm, historische Elemente verarbeitete und gezielt Kontraste suchte. Um die städtebauliche Situation, die sich *Stirling* zur Zeit seines Entwurfes und seiner Planungsphase geboten hat, darzustellen, wird daher in Kapitel drei ein kurzer Abriss der Stadtentwicklung Stuttgarts aus städtebaulicher Perspektive geboten. Somit wird eine der zentralen Einflussgrößen für den Entwurfsprozess dargelegt.

Kapitel vier und seine Subkapitel schließlich bilden ein Kernstück der Arbeit. Darin wird die Realisierung der *Neuen Staatsgalerie* vom Wettbewerb bis zur Bauausführung und Inbetriebnahme des Gebäudes beschrieben. Den Auftakt bildet dabei die Schilderung des Wettbewerbs bzw. der Wettbewerbe – da es sich um ein zweistufiges Verfahren gehandelt hat. Es wird gezeigt, welche Anforderungen an das neue Museum formuliert wurden und

welche Funktionen für das Gebäude, über den reinen Speicher- und Präsentationsfaktor hinaus, vorgesehen waren. Aus der Beschreibung der verschiedenen, auch der unterlegenen Wettbewerbsbeiträge wird zudem ersichtlich, wie unterschiedlich die allgemeinen Vorgaben realisiert werden konnten. Die Reaktionen auf diesen Wettbewerbsausgang waren, wie später dann auch die Reaktionen auf das fertiggestellte Bauwerk selbst, von Beginn an ambivalent, und gerade die unkonventionellen Elemente der *Stirling'schen* Architektur bzw. genau das Verhältnis zwischen einem ausdrucksstarken Bauwerk und dem intellektuellen Anspruch der Kunstdarbietung sorgten teilweise für Ablehnung oder distanzierte Bewertungen. Nach den Reaktionen auf den Wettbewerbsausgang wird dann in einem nächsten Schritt erklärt, welche Modifikationen, Anpassungen und Abwandlungen das Gebäude zwischen Entwurf und Ausführung erfahren hat und, soweit möglich, wird bestimmt, wo die Gründe dafür zu suchen sind – entweder in Vorgaben des Bauherren, in pragmatischen Anpassungen, um die Realisierungen zu erleichtern oder im Finden neuer, dann aktualisiert, als ideal empfundener Lösungen durch den ausführenden Architekten. Der Weg eines Bauwerks von der Entwurfsabgabe bis zur Wirklichkeit, also zur Fertigstellung des Gebäudes, ist immer von verschiedenen Kompromissen geprägt, die die Zielvorstellungen des Architekten mit dem tatsächlich Möglichen zusammenführen müssen. Um darlegen zu können, inwieweit *Stirling* seinen eigenen Prämissen treu bleiben konnte und seine Vorstellungen von Architektur realisiert hat, werden in einem nächsten Schritt analytisch Entwurfscharakteristika und Leitmotive von *Stirlings* Entwurfsprozessen erarbeitet. Diese wurden durch Rückschlüsse aus eigener Analyse und aus verschiedenen Stellungnahmen und Positionspapieren *Stirlings* zu seiner Entwurfsweise abgeleitet. Die so identifizierten Entwurfscharakteristika werden in den nachfolgenden Kapiteln immer wieder aufgegriffen und in ihrer Realisierung thematisiert, es wird also gezeigt, wie und durch welche Maßnahmen *Stirling* seine Leitmotive in der *Staatsgalerie* umsetzen konnte. Von den Vorbedingungen und den charakteristischen Elementen des Entwurfs geht es dann weiter zu einer Nahaufnahme des Gebäudes selbst. In drei aufeinanderfolgenden Unterkapiteln werden zunächst der Außenbau, dann der Innenbau der *Staatsgalerie* – insbesondere die Wegeführung für den Besucher und Anlage der Ausstellungsräume im Inneren – in einer analytischen Beschreibung vorgestellt. Danach wird gezeigt, wie die Exponate im Bau der *Neuen Staatsgalerie* angeordnet und von den verschiedenen Kuratoren und Direktoren im Zeitverlauf wechselhaft inszeniert worden sind. Dabei zeigt sich deutlich, dass Architektur und Kunst aufeinander bezogen werden müssen, aber auch bezogen werden können, dass die Hülle erlaubt und gleichermaßen verlangt, die Kunst verschiedenartig mit ihr in Verhältnis zu setzen. Abgerundet wird Kapitel vier durch eine Rekonstruktion und kritische Würdigung der öffentlichen Reaktionen auf die *Neue Staatsgalerie* nach deren Fertigstellung.

Kapitel fünf und sechs kontextualisieren die *Staatsgalerie* in verschiedenartiger Weise. In Kapitel fünf wird das Gebäude zunächst in den Kontext von *Stirlings* Schaffen insgesamt gestellt. Es wird dabei sein Weg in die Architektur und zur Ausformulierung seines

individuellen Stils bis zu Stuttgart und nach Stuttgart beschrieben, um zu identifizieren, ob es sich bei der *Staatsgalerie* um einen allgemeinen Ausdruck seines Werks, eine schlüssige Fortführung, oder einen markanten Bruch mit Bisherigem gehandelt hat. Insbesondere werden hierfür Wettbewerbsbeiträge *Stirlings* für Museen in Düsseldorf und Köln herangezogen, die als wichtige Stationen auf dem Weg zur *Staatsgalerie* gesehen werden können und aus denen sich auch Elemente in der *Staatsgalerie* wiederfinden.

Es wurde bereits erwähnt, dass die Diskussion rund um das Verhältnis von Architektur und Kunst, von eventtauglichem Spektakel und ernsthaft würdigender Ausstellung schon vor Bilbao diskutiert worden ist und freilich auch die *Staatsgalerie* nur ein – wenn auch sehr markantes – Beispiel für diese Streitfrage in Deutschland und in den Dekaden des prosperierenden Museumsbaus ist. In Kapitel sechs wird daher ein Vergleich der *Neuen Staatsgalerie* mit anderen herausragenden, in den 70er- und 80er-Jahren entstandenen Museumsbauten geschaffen, um herauszufinden, ob es einen allgemeinen, zumindest aber dominanten formalen Duktus, einen architektonischen Mainstream in der Museums-gestaltung dieser Zeit gegeben hat. Dies geschieht in Zusammenschau mit einem Blick auf jene formalistischen Debatten, die zur besagten Zeit auch die Suche nach dem idealen Museum begleitet haben und sich zumeist in einem Spannungsfeld zwischen rein essentiellen Lösungen, die das Museum auf die Kernaufgabe der Kunstvermittlung beschränkt sehen wollten, und den Popularisierungsideen hin zum Erlebnismuseum bewegt haben. Konkret werden vier exemplarische Museumsbauten, ebenfalls aus Deutschland, skizziert und in Relation zur *Staatsgalerie Stuttgart* gesetzt – das *Städtische Museum* in Mönchengladbach, die *Neue Pinakothek* in München, das *Museum für Kunsthandwerk* in Frankfurt am Main und das *Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig* in Köln. Im Vergleich mit diesen Bauwerken angesichts ihrer formalen Gestaltung und der Wettbewerbe, die zu ihrer Realisierung geführt hatten, werden so typische und untypische Elemente des Museumsbaus bzw. der *Staatsgalerie Stuttgart* gezeigt. Dabei finden sich auch Indizien dafür, dass vielleicht der Museumsbau eine der letzten Bastionen der Architektur ist, in der sich der Architekt relativ frei von Sachzwängen selbst inszenieren und seine baukünstlerischen Visionen realisieren kann.

Im abschließenden Kapitel sieben wird noch einmal das Verhältnis zwischen Kunst und Architektur in der *Staatsgalerie* in Nahaufnahme betrachtet. Es wird darin untersucht, ob die in der *Staatsgalerie Stuttgart* ausgestellte Kunst – wie Kritiker einst behaupteten – von der Architektur dominiert wird, oder ob die – zumindest im Sinne dieser Kritiker – eigentliche Aufgabe des Museums, nämlich die Kunst zu vermitteln, aber auch zu repräsentieren, in diesem Fall erfüllt ist. Dies geschieht aufbauend auf Meinungen aus dem öffentlichen und wissenschaftlichen Diskurs über die *Staatsgalerie*, die mit eigenen, durch analytische Begehung und Auseinandersetzung gewonnenen Eindrücken in Verbindung gesetzt werden. Eine entscheidende Dimension zur Interpretation der so gewonnenen Eindrücke bilden auch noch einmal die ursprünglich formulierten Erwartungen an das Gebäude. Falls die Analyse

zeigt, dass die *Staatsgalerie* die Rolle der Architektur gegenüber einer rein dienenden Funktion für die Kunst überformuliert, kann dies auch an den Erwartungen liegen, die ursprünglich an den Erweiterungsbau gestellt wurden. Die Eindrücke aus der Analyse werden daher auf die Ausschreibung des Wettbewerbs rückbezogen, um zu überprüfen, ob die damaligen Anforderungen umgesetzt wurden.

2. DIE ALTE STAATSGALERIE – EIN MUSEUM FÜR DIE KÜNSTE

Die Museumsgeschichte zeigt, wie sehr sich Stellenwert und Funktion des Museums während der vergangenen Jahrhunderte verändert haben. Wie schon Malraux in seinem Werk „Das imaginäre Museum“ bemerkte, hat „[...] das 19. Jahrhundert [...] vom Museum gelebt, auch wir tun dies noch, ohne dabei zu bedenken, dass es dem Beschauer eine vollkommen neue Beziehung zum Kunstwerk aufgezwungen hat. Ihm ist es zum Teil zuzuschreiben, wenn die Kunstwerke, die es in sich vereinigt, ihrer eigentlichen Funktion enthoben und dafür in Bilder verwandelt sind.“¹ Was die Gegenwart an Künstlerischem hervorbringt, wird zur Grundlage des aktuellen Geschichtsverständnisses. Jede Zeit bringt Neues hervor, Dinge werden anders gesehen. Das der Kunst innewohnende Prinzip der Veränderung aufzugreifen und sichtbar zu machen, ist Aufgabe eines modernen Museums.²

Heute ist die Stuttgarter *Staatsgalerie* ein solcher Bau – doch wie die meisten deutschen Museen entstammt auch sie in ihren Ursprüngen einer landesfürstlichen Sammlung, dem Kunstbesitz des Hauses Württemberg.³ 1711, unter Herzog Eberhard III., wurde das Ludwigsburger Schloss mit Schlachtenbildern, Jagdszenen und Portraits bestückt, unter Herzog Carl Alexander kam es 1736 zum Ankauf der Sammlung von *Gustav Adolf von Gotter*, einem preußischen Gesandten in Wien, die etwa das Bild *Bathseba im Bade* (um 1485) von *Hans Memling* beinhaltete. König Friedrich I. erweiterte die Sammlung in Richtung *Stuttgarter Klassizismus* und zog 1806 mit dem *Königlichen Cabinet der Kupferstiche und Handzeichnungen* ins *Neue Schloss* ein.

1808 kam erstmals die Idee von der Errichtung einer *Akademie der bildenden Künste* in Kombination mit einer Gemäldegalerie auf. Klassizistische Künstler wie *Nicolas Guibal*, *Adolf Friedrich Harper*, *Philipp Friedrich Hetsch*, ab 1816 *Johann Heinrich Dannecker*, bestimmten im 19. Jahrhundert die Sammlungspolitik und hielten an ihrem klassizistischen Lehrprogramm fest.⁴ So wurden günstige Gelegenheiten, Werke zu kaufen, nicht genutzt. 1819-27 wurde die Sammlung der *Gebrüder Boisserée* im *Offizierspavillon* gezeigt. Die aus 213 altniederländischen und deutschen Gemälden bestehende Sammlung hätte nach Ende der Schau erworben werden können, König Wilhelm I. verpasste diese Chance aber, indem er sich von Kunstprofessoren und Künstlern schlecht beraten ließ. Die Sammlung wurde 1827 nach München gebracht und bildete dort den Grundstock für die Sammlung der *Alten Pinakothek*.⁵

1833 wurde in der Kammer der Abgeordneten über eine *württembergische Kunstgalerie* verhandelt, in welcher die Gemälde, das Kupferstichkabinett und die Gipsabguss-Sammlung

¹ Malraux 1956 zit. nach Antoni 1899, S.11-12.

² Vgl. Beye 1991, S.8.

³ Vgl. Rainer in: Stuttgarter Zeitung 30.4.1993, S.II.

⁴ Vgl. Höper in: Conzen/Klewitz 2008, S.10.

⁵ Vgl. Beye 1991, S.11.

untergebracht werden sollten. Zwischen 1838 und 1843 entstand unter König Wilhelm I., auf Grundlage von Plänen und Kostenvoranschlägen *Nikolaus von Thourets*, weitergeführt vom Architekten *Gottlob Georg von Barth*, eine U-förmige Anlage (Abb.1) an der Oberen Neckarstraße, welche zu jener Zeit noch außerhalb der Stadt situiert war. Bei dem 1842 auf *Museum der bildenden Künste* getauften Bau handelte es sich um ein zweigeschossiges, auf alle Seiten durchfenstertes Gebäude mit Mitteltrakt, Seitenflügeln und offenem Ehrenhof.⁶ Die Fassadengliederung erfolgte durch Pilaster, Sockel, Attika und Gesimse, die Leibungen und Stürze der Fenster aus Sandstein setzten sich vom hellen, ockerfarbenen Putz⁷ der Wände ab. Die Enden der Flügel wurden jeweils mit durch Pilaster geschmückten Eckkrisaliten akzentuiert.⁸ Zunächst wurde der Hof von einer großen Vase⁹, später von einem Reiterstandbild König Wilhelms I. geschmückt. (Abb.2)

1842 wurde der Lithograph, Maler und Kupferstecher *Karl Leybold* zum ersten Museumsdirektor ernannt. Unter ihm erschien 1844 der erste Katalog. Die Schaustücke stammten zunächst aus der königlichen Sammlung, die größtenteils aus der von *Dannecker* verantworteten und als Lehrsammlung fungierenden Gipsabguss-Sammlung, dem *Kupferstichkabinett* (beides Obergeschoss) und der *Kunstschule* (Erdgeschoss) bestand.¹⁰

1852 beschenkte König Wilhelm I. die Galerie mit der 250 Bilder umfassenden *Barbini-Breganze-Sammlung*, welche vorwiegend venezianische Gemälde beinhaltete. Sieben Jahre später, 1859, erfolgte der Ankauf von altdeutschen Bildern aus der Sammlung *Karl Gustav Abels*, eines Obertribunalprokurators. Dem danach tätigen Galeriedirektor *Karl August Kräutle* gelang es, 1882 aus der *Sammlung Bossi-Beyerlen* 164 Tiepolo-Zeichnungen zu ersteigern.¹¹

Aufgrund steigenden Platzmangels musste das Gebäude nach Entwürfen von *Albert von Bok* durch einen Südost- (1881-84) und einen Nordostflügel (1884-88) erweitert werden. Es entstand eine H-förmige Anlage (Abb.3)¹² mit Oberlichtern im Obergeschoss.¹³ Im Erdgeschoss existierten zwei Säle für Skulpturen und Gipsabgüsse, der Säulensaal, vom Eingang aus gesehen im linken hinteren Flügel liegend, dient heute als „Kunstklub-Lounge“. ¹⁴

Ab 1884 wurde, ebenfalls nach Plänen *Boks*, an der Urbanstraße die *Kunstschule* erbaut, 1890 zog diese in das neue Gebäude ein. Im 2. WK fiel der Bau der Bombardierung zum Opfer, doch erst 1964 wurde beschlossen, diesen endgültig abzureißen. An selber Stelle

⁶ Vgl. Höper in: Conzen/Klewitz 2008, S.10-11.

⁷ Bei Verwaltung, Musikhochschule und *Kammertheater* – Gebäudeteile des Neubaus der *Staatgalerie Stuttgart* – wurde derselbe Putz verwendet. Vgl. Gonzalez/Holl 2005, S.20.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Die Vase von Friedrich Distelbarth (1768-1836) stand von 1889-1958 im Hof des Museums, nach langer Zwischenlagerung schlug *Stirling* 1984 vor, sie neben dem *Neuen Kammertheater* aufzustellen. Vgl. Höper in: Conzen/Klewitz 2008, S.12.

¹⁰ Vgl. ebd. S.10-11.

¹¹ Vgl. Beye 1991, S.12.

¹² Das Planmaterial sowohl die *Alte* als auch die *Neue Staatsgalerie* betreffend ist nicht wie üblicherweise genordet, sondern in diesem Fall geostet dargestellt.

¹³ Vgl. Höper in: Conzen/Klewitz 2008, S.11.

¹⁴ Vgl. Gonzalez/Holl 2005, S.20.

steht heute das Direktionsgebäude der *Staatsgalerie*. Der von *Carl Lemcke* 1899 an die *Königliche Kunstschule* berufene Maler *Leopold von Kalckreuth* forderte ein *Maler-Atelier*, welches im darauffolgenden Jahr als Erweiterung in der Urbanstraße 50 erbaut wurde. Nach dem Krieg diente das Gebäude der Musikhochschule, später der Modeschule. Heute sind dort das Kunstarchiv sowie die *Kunstvermittlung* der *Staatsgalerie* untergebracht.

Konrad von Lange wurde 1901 zum ersten kunsthistorisch ausgebildeten Direktor ernannt. Die Entwicklung der Sammlung in der Zeit davor bilanzierte er zunächst kritisch. „Es war, als wenn Stuttgart zu der Zeit, wo alle anderen Galerien einen mächtigen Aufschwung nahmen, in einen tiefen Schlaf versunken gewesen sei [...]“. ¹⁵ Hier wollte er gegensteuern, und so ist es ihm zu verdanken, dass der altdeutsche Bestand ausgebaut und ein Grundstein für eine neue Sammlung mit Bildern von u.a. *Slevogt, Liebermann, Pissarro, Vuillard* und *Uhde* gelegt wurde. 1906 gründete *Lange* den *Galerieverein*, welcher im ersten Jahr *Claude Monets Felder im Frühling* (1887) erstand. ¹⁶ Dieses Gemälde ist noch heute eines der wichtigsten Bilder im Besitz der *Staatsgalerie*.

Nach *Lange* gelang es erst *Otto Fischer* in den Jahren 1921-27 bedeutende Käufe zu tätigen, darunter *Böhmische Landschaft* (um 1808) von *Casper David Friedrich* sowie Werke der Expressionisten. 1930 übersiedelten das *Kupferstichkabinett* unter dem neuen Namen *Graphische Sammlung Stuttgart*, die Abteilungen Südwestdeutsche Malerei ab 1860 und Neuere Plastik, sowie die Bibliothek und Verwaltung, ab 1932 auch die Museumspädagogik ins ehemalige *Kronprinzenpalais* am Schlossplatz. Das *Museum der bildenden Künste* wurde ab nun offiziell in *Staatsgalerie* umbenannt. ¹⁷

Unter Nazi Herrschaft kam es im Jahr 1937 zur Beschlagnahme der „entarteten“ Kunst, darunter Werke der *Moderne* von *Kirchner, Klee, Baumeister, Schlemmer, Beckmann, Barlach*. 1944 wurden beide Museumsgebäude zerstört, die Bestände waren zuvor größtenteils ausgelagert worden. ¹⁸ Die Überreste des *Kronprinzenpalais* wurden 1968 abgerissen. Der Wiederaufbau der *Staatsgalerie* schritt langsam voran, 1946 zeigte man Teile der Sammlung im Schloss Ludwigsburg, 1948 konnten im relativ unversehrt gebliebenen Säulensaal des Nordostflügels Gemälde von *Heinrich Scheufelen* präsentiert werden. Um den Standards angepasste und notwendig gewordene Technik unterzubringen, hob man das Bodenniveau des Saals beim Wiederaufbau im selben Jahr um ca. 80 cm an. Die Renovierung fand unter dem Galeriedirektor *Theodor Musper* statt, welcher sie nach Plänen von *Maximilian Debus*, einem Professor der Technischen Hochschule, durchführte. Die Aufteilung des Galeriegeschosses wurde neu geplant, Fenster des Obergeschosses wurden zugemauert, das Treppenhaus verlor zugunsten der Belichtung die umgebenden Wände. ¹⁹

¹⁵ Lange 30.6.1913 zit. nach Höper in: Conzen/Klewitz 2008, S.12.

¹⁶ Vgl. ebd. S.12-13.

¹⁷ Vgl. ebd. S.14.

¹⁸ Vgl. Rainer in: Stuttgarter Zeitung 30.4.1993, S.II.

¹⁹ Vgl. Höper in: Conzen/Klewitz 2008, S.16.

Am 9. Oktober 1958 fand die offizielle Wiedereröffnung der *Staatsgalerie* statt. Ebenfalls führte man in diesem Jahr das Lottogesetz im Württembergischen Landtag ein, dessen Idee es war, einen Teil der Lottereeinnahmen den Museen des Landes für den Kauf von Kunstwerken zur Verfügung zu stellen. Dies ebnete den Weg für eine Sammlung überregionalen Ranges. 1959 gelang es, die *Sammlung Ragnar Moltzau* aus Oslo, darunter Werke von *Cézanne*, *Matisse* und *Picasso*, zu erwerben. 1960 gewann man die *Lufttechnische Gesellschaft Stuttgarts* als Stifter, welche dem *Galerieverein* das Bild *Mädchenakt auf dem roten Tuch* (1902) von *Edvard Munch* schenkte. 1962 war auch die vorerst nur provisorische Modernisierung des Nordostflügels fertiggestellt worden. Büros, die Bibliothek und Magazine der Gemäldeabteilung und Graphischen Sammlung, sowie Ausstellungsflächen für die Graphische Sammlung, fanden Einzug ins gesamte Erdgeschoss.²⁰

In den kommenden zwei Jahrzehnten wurde der Besitz der *Staatsgalerie* durch bedeutende Schenkungen und Ankäufe vergrößert. Infolgedessen mangelte es zunehmend an Raum und Überlegungen, eine Erweiterung bzw. Vergrößerung der *Staatsgalerie* betreffend, wurden angestellt. Im Folgenden werden nur einige wichtige dieser Bereicherungen für die Kunstsammlung genannt.²¹

- Schenkungen, z.B. der *Folkwang-Zyklus* 1962 von *Tut Schlemmer*, der Frau *Oskar Schlemmers*; oder 1969 das Bild *Paul Gauguins Wohin gehst du?* (1892) von *Elly Koehler*.
- Ankäufe, z.B. der Expressionistischen *Sammlung Hugo Borst*, wichtiger Einzelstücke aus dem Bereich der älteren Malerei (*Holbein d. Ä.*, *Rubens*), Werken aus dem 19. Jahrhundert (*Courbet*, *Manet*), sowie der *Moderne* (*Pollock*, *Beckmann*) durch den damaligen Direktor *Erwin Petermann* (1963-69); später durch seinen Nachfolger *Peter Beye* (1969-94), welcher den Schwerpunkt auf die *Moderne* verlagerte [*Dadaismus*, *Kubismus*, die *Picasso-Sammlung* gehört mittlerweile zu den international größten und bedeutendsten; mit Hilfe der von *Lothar Späth* gegründeten *Museumsstiftung Baden-Württemberg* gelang es, 1981 *Pablo Picassos Die Badenden* (1956) zu kaufen].
- Stiftungsschenkungen an den Galerieverein, z.B. 1979 das *Triadische Ballett* (1920-22) *Schlemmers* durch die *Landesgirokasse*.

Dem Aufschwung der *Staatsgalerie* und den bedeutsamen Zuwächsen im Sammlungsbestand geschuldet, wurde eine Expansion des bestehenden Baus notwendig, um in einer erweiterten Architektur einerseits die vorhandenen Bestände adäquat aufnehmen zu können und weiteres Wachstum zu ermöglichen. Die Erweiterungsnotwendigkeit wurde 1970 in den Stuttgarter Nachrichten wie folgt dargestellt: „*Ein Erweiterungsbau im Anschluss an die Galeriegebäude an der Neckarstraße ist nötig und wäre auch technisch durchführbar. Denn der benachbarte Grund gehört dem Land. Dieser Neubau müsste auch die Bibliothek*

²⁰ Vgl. Beye 1991, S.21.

²¹ Vgl. Rainer in: Stuttgarter Zeitung 30.4.1993, S.II.

*und die Archivbestände aufnehmen [...]. Es fehlt an Räumen für temporäre Ausstellungen, für Filmvorführungen, Vorträge und andere Veranstaltungen [...].*²² Die Erweiterungsvorhaben sahen vor, dass die italienischen, altdeutschen und niederländischen Bestände, Werke des 19. Jahrhunderts sowie die Graphische Sammlung im Altbau bleiben und die Werke ab der *Moderne* im Neubau gezeigt werden sollten.

Bevor sich das übernächste Kapitel mit dem Wettbewerb für die Gestaltung der *Neuen Staatsgalerie* auseinandersetzt, soll zuvor ein Blick auf die Stadtentwicklung von Stuttgart geworfen werden, um die Ausgangssituation für diesen besser verständlich zu machen. Auch soll es Grundlage dafür sein, später deutlicher nachvollziehen zu können, inwieweit *Stirling*²³ auf die städtebaulichen Vorgaben bzw. Notwendigkeiten in seinem Entwurf reagiert hat.

²² Stuttgarter Zeitung 5.6.1970 zit. nach Höper in: Conzen/Klewitz 2008, S.18.

²³ Wenn im Folgenden in Bezug auf den Entwurf der *Neuen Staatsgalerie* von *Stirling* die Rede ist, bezieht sich das, wenn nicht ausdrücklich anders erwähnt, auf seine Kooperation mit *Michael Wilford*.

3. STUTTGART – EINE KURZE GESCHICHTE DER STADTENTWICKLUNG AUS STÄDTEBAULICHER PERSPEKTIVE

„Alle Eingriffe in das Gefüge einer Stadt haben Konsequenzen und hinterlassen Spuren.“²⁴

So wie jeder Eingriff in das Gefüge einer Stadt Spuren hinterlässt, haben ebensolche aber auch Auswirkungen und Voraussetzungen. Diese zu kennen kann mitunter entscheidend sein, um Eingriffe, die getätigt wurden, richtig bewerten und verstehen zu können. Wie noch zu zeigen sein wird, war für die Arbeitsweise von *Stirling* die Auseinandersetzung mit der geschichtlich formierten Situation, die er in den jeweiligen Planungsgebieten vorfand, von entscheidender Wichtigkeit.

Die Ausgangslage für den Aufschwung Stuttgarts, von einer ehemals unwichtigen, kleinen, fürstlichen Residenzstadt zur größten südwestdeutschen Stadt, beginnt Anfang des 19. Jahrhunderts in der Zeit Napoleons. Die Lage der Stadt in einem für den Transport ungeeigneten Tal und ohne Anschluss an einen Fluss war eigentlich wenig tauglich um das Prosperieren einer Stadt zu fördern. Die Napoleonische Flurbereinigung schließlich ermöglichte der Stadt Stuttgart, sowohl kulturell als auch wirtschaftlich zu einer dominierenden Position aufzusteigen.²⁵

Im Mittelalter und noch darüber hinaus war Stuttgart im Schatten des älteren, auf die Römer zurückgehenden, Bad Cannstatt gestanden. Der Name Stuttgart findet erst in mittelalterlichen Urkunden Erwähnung. Zu jener Zeit umfasste die Stadt das Gebiet, welches heute von Königs-, Eberhard-, Karlsstraße und Planie begrenzt wird. Im 14. Jahrhundert wuchsen im Südosten die Leonhards- oder Esslinger-Vorstadt heran, im 15. Jahrhundert kam es zu Erweiterungen im Nordwesten, wo sich die die Liebfrauen- oder Turnieracker-Vorstadt bildeten. Die erste große Blüte erlebte Stuttgart unter Graf Ulrich V.. 1450 entstanden das gräfliche *Herrenhaus am Markt*, daneben 1456-58 das bürgerliche *Rathaus*. Die *Stifts- und Leonhardskirche* wurden ausgebaut, in der oberen Vorstadt wurde 1473 ein Dominikanerkloster gegründet. (Abb.4) 1482 schließlich wurde Stuttgart zur Haupt- und Residenzstadt erklärt und 1495 wurde Württemberg zum Herzogtum erhoben.²⁶

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts setzte die zweite Phase der Stuttgarter Bautätigkeit ein, was Auswirkungen auf die Bevölkerungsentwicklung hatte. Waren es um 1400 noch 4000 Einwohner, zählte man 1589 schon 9000. Während des 30-jährigen Krieges stagnierte Stuttgarts Entwicklung und mit Kriegsende war die Bevölkerungszahl wieder auf das Niveau von 1400 zurückgefallen. Die Jahre 1717, 1727 und 1764 waren schwierig für die Stadtentwicklung. Ludwigsburg und Stuttgart tauschten mehrmals den Hof und die Residenz der Herzöge, was entweder Reichtum bzw., bei Abwanderung, wirtschaftliche Verluste,

²⁴ Bächer 2004 zit. nach Hirschfeld 2008, S.20.

²⁵ Vgl. Sauer in: Ostertag/Böhmer 1996, S.96.

²⁶ Vgl. Hirschfeld 2008, S.20-22.

Stagnation oder Rückgang der Bevölkerungszahl zur Folge hatte. Ab 1775 stand Stuttgart als Haupt- und Residenzstadt fest, das Augenmerk der Fürsten lag auf dem Ausbau des Bildungs- und Schulbereichs. 1776 wurden die öffentliche *Bibliothek* und die *Hohe Carlsschule* – ursprünglich militärische Akademie, später eine allgemeine Hochschule für die württembergische Elite – neben das *Neue Schloss* verlegt. Unter anderem gingen *Friedrich Schiller*, *Johann Heinrich Dannecker*, *Nikolaus Friedrich Thouret*²⁷ und *Friedrich Hetsch* aus ihr hervor.²⁸

Mit Napoleons Hilfe konnte Württemberg im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts sein Territorium und seine Einwohnerzahl nahezu verdoppeln und wurde, da Herzog Friedrich II. 1806 die Königswürde erhielt, zum Königreich. Mit dem Fall der alten Mauern und Tore wurde eine Erweiterung der Stadt möglich und so ein städtebaulicher Wendepunkt erreicht. Der *Große Graben* wurde zur Prunkstraße ausgebaut, die als die heutige Königsstraße weiter besteht. Auch gänzlich neue Stadtviertel entwickelten sich. Unter Wilhelm I. entstanden das *Wilhelmspalais*, welches bis vor kurzem die Stadtbücherei beherbergte, der *Königsbau* gegenüber dem *Neuen Schloss*, das *Staatsarchiv*, das *Museum der bildenden Künste* (die *Alte Staatsgalerie*), die *Landesbibliothek*, die *Münze* und die *Wilhelma*, ein in unmittelbarer Nähe der königlichen Sommerresidenz an den Neckar gebauter, zoologisch-botanischer Garten.²⁹ Der *Klassizismus* bestimmte den Stil der Gebäude entlang dieser wichtigen Verbindung, die barock gestaltete *Carlsschule* war eine Ausnahme.³⁰

Geoffrey H. Baker liefert in seinem Buch „The Architecture of James Stirling and His Partners James Gowan and Michael Wilford“³¹ ein kurzes aber prägnantes Bild der städtebaulichen Entwicklung Stuttgarts, mit Hauptaugenmerk auf den Bereich rund um den Bauplatz für den Neubau der *Staatsgalerie*. Auf einem Stich (Abb.5) aus dem Jahre 1794 kann man die gut entwickelte neo-klassizistische Tradition entdecken, die ihre Ausdrucksform vom *Neuen Schloss* ableitet. Die angrenzende Militärakademie sowie die ausgedehnten Schlossgärten nehmen die Symmetrie und kontrollierten Achsen der Schlossanlage auf und erweitern diese. Trefflich bemerkte Baker, dass im *Neuen* wie schon im *Alten Schloss* eine starke Anmutung von Verschlossenheit zu finden ist, welche sich bis auf den Schlossplatz und -garten fortsetzt.³²

Die Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzende Industrialisierung führte zum rapiden Wachstum der Stadt und zog grundlegende Änderungen im sozialen und wirtschaftlichen Gefüge nach sich. 1846 wurde die Stadt an das Eisenbahnnetz angeschlossen, die Industrialisierung

²⁷ Der spätere Architekt *Nikolaus Friedrich von Thouret* (1767-1845) fertigte u.a. verschiedene Pläne für den Bau der *Alten Staatsgalerie* an. Ein 1837/38 entstandener Entwurf nimmt einige der wesentlichen architektonischen Merkmale des später von *Gottlob Georg von Barth* geplanten Gebäudes vorweg. Vgl. Beye 1991, S.44.

²⁸ Vgl. Hirschfeld 2008, S.22.

²⁹ Vgl. ebd.

³⁰ Vgl. Fecker in: Finanzministerium Baden-Württemberg/Staatliches Hochbauamt 1 Stuttgart 1984, S.21.

³¹ Siehe hierzu: Baker, *The Architecture of James Stirling and His Partners James Gowan and Michael Wilford. A Study of Architectural Creativity in the Twentieth Century*, Ashgate Publishing Limited Farnham Surrey, 2011.

³² Vgl. Baker 2011, S.250-251.

konnte so umso erfolgreicher voranschreiten.³³ (Abb.6) Ein Stich aus dem Jahr 1855 zeigt, dass die Neckarstraße mittlerweile verbreitert und zu einer Durchfahrtstraße ausgebaut worden war. (Abb.7) Links und rechts hatten sich Häuserblöcke gebildet, nördlich dieser eröffnete 1843 das *Museum der bildenden Künste* (die spätere *Staatsgalerie*). Gerade die Lage des Schlosses in Richtung Ost-Hang rückt die Neckarstraße an den Rand des Tals, somit auch den Bau der *Alten Staatsgalerie*.³⁴ Die beengte Lage im Umkreis des *Neuen Schlossbaus* spielte später eine entscheidende Rolle in der architektonischen Ausgestaltung des Museumsneubaus.

Ende des 19. Jahrhunderts zählte Stuttgart rund 175.000 Einwohner. Die für Großstädte typischen Herausforderungen im Verkehrsaufkommen, in der Energieversorgung und generellen Versorgung der Bevölkerung erforderten neben anderen Maßnahmen auch Reaktionen des modernen Städtebaus. Eine Verbindung zwischen Stuttgart und Cannstatt gelang durch die von *Nikolaus Friedrich von Thouret* geplante Anlage des *Schlossgartens*.³⁵ Dieser wurde entlang der Neckarstraße angelegt und verband auch das *Neue Schloss* mit der Sommerresidenz des Königs, dem *Rosensteinschloss*.

Der 1. WK sowie die Revolution von 1918 konnten das Wachstum der Stadt nur kurzfristig stoppen. In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entstanden trotz Weltwirtschaftskrise Architekturen wie das *Kunstgebäude* (1909-13) von *Fischer*, der *Hauptbahnhof* (1914-27) von *Bonatz*, das württembergische *Staatstheater* (1909-12) von *Littmann*, das *Tagblatt-Turmhaus* (1924–28) von *Oswald*, das *Kaufhaus Schocken* (1926-28) von *Mendelsohn* sowie die *Weißenhofsiedlung* (1927) – eine Reihe von Bauwerken, die unter dem Begriff „Stuttgarter Schule“ in die Architekturgeschichte eingingen. (Abb.8) Durch Stuttgarts wirtschaftliche Bedeutung, vor allem auch für die Rüstungsindustrie, wurde es im 2. WK ein lohnendes Angriffsziel für die alliierten Befreiungsarmeen (1944). Am Ende des Krieges waren rund 60% an Bausubstanz zerstört. Es dauerte bis nach der Währungsreform von 1948 bis der Wiederaufbau der Stadt Fahrt aufnehmen konnte. Stuttgarts Aufschwung zu einem der größten Industrie- und Technologiezentren Deutschlands begann.³⁶

1958-64 wurde das *Neue Schloss* wiederhergestellt. Auch wurde in dieser Zeit an einem Konzept gefeilt, das den stark ansteigenden Verkehr bewältigen sollte. Zwischen dem Neckartor und dem Österreichischen Platz entstand ein trennender Straßenkanal, einen Teil davon macht die heutige *Konrad-Adenauer-Straße*³⁷ aus. Die Straße als Kommunikationsraum bzw. Verbindungsglied zwischen den Stadtgebieten wurde laut *Herbert Fecker*, ab 1971 Leiter der staatlichen Hochbauverwaltung Stuttgart, bei der Planung nicht berücksichtigt. Weitere notwendige Straßenverbreiterungen verhinderten den Wiederaufbau zerstörter historischer Gebäude. (Abb.9) Zwei wichtige Punkte blieben aber auch nach

³³ Vgl. Hirschfeld 2008, S.23.

³⁴ Vgl. Baker 2011, S.252-253.

³⁵ Vgl. Fecker in: Finanzministerium Baden-Württemberg/Staatliches Hochbauamt 1 Stuttgart 1984, S.23.

³⁶ Vgl. Hirschfeld 2008, S.23.

³⁷ Die einstige Neckarstraße wurde eingekürzt und im Bereich der *Staatsgalerie* in *Konrad-Adenauer-Straße* umbenannt.

Ausbau des Charlottenplatzes erhalten, das *Wilhelmspalais* für die Stadtbücherei und die *Staatsgalerie*.³⁸

Im kommenden Kapitel wird die Genese des Wettbewerbs der *Neuen Staatsgalerie* beschrieben. Da ein städtebaulicher Wettbewerb immer die Geschichte und Entwicklung der Stadt einschließt und auf diese zu reagieren bzw. in diese einzugreifen hat, sind die vorangegangenen Kapitel von grundlegender Bedeutung. Aus ihrer komprimierten Fassung ergibt sich die Ausgangslage für die spätere Wettbewerbsausschreibung: Nach 1945 begann man, nach Plänen von *Debus* die *Staatsgalerie* an derselben Stelle nahe des Stadtzentrums – begrenzt durch die ehemalige Neckarstraße, heute die mehrspurige *Konrad-Adenauer-Straße* im Westen, sowie die 9 m höher gelegene Urbanstraße im Osten – wiederaufzubauen. Das äußere Erscheinungsbild wurde der ehemaligen H-förmigen Anlage angepasst, das Innere erfuhr eine der Zeit gemäße Modernisierung. Das Museum sollte Teil einer kulturellen Anlage, der heutigen *Kulturmeile* sein, welche sich nach und nach westlich und östlich der *Konrad-Adenauer-Straße* herausbildete. Zu ähnlicher Zeit entstand auf Seite der *Staatsgalerie* das *Staatsarchiv*, das *Wilhelmspalais* wurde wiederaufgebaut. Ebenso wurde die *Landesbibliothek* hinter ihrem ehemaligen, im Krieg zerstörten Hauptgebäude, welches in den 60er-Jahren vollends abgerissen und durch eine Tiefgarage ersetzt wurde, erbaut. Hier, wie auch beim Entwurf für die *Neue Staatsgalerie* zu beobachten, wurde das Gebäude durch eine Art Sockel bzw. Plattform von der stark befahrenen Straße abgetrennt. Auf der gegenüberliegenden Seite befand sich das wiederhergestellte *Neue Schloss* mit der *Hohen Karlsschule* und Reithalle, Anfang des 20. Jahrhunderts kamen das *Staatstheater* und die *Städtische Galerie* hinzu. (Abb.10)

³⁸ Vgl. Fecker in: Finanzministerium Baden-Württemberg/Staatliches Hochbauamt 1 Stuttgart 1984, S.26.

4. DIE NEUE STAATSGALERIE – VOM WETTBEWERB ZUR AUSFÜHRUNG

4.1. DER WETTBEWERB

4.1.1. Die Ausgangssituation

Herbert Fecker schätzte die Planungsanforderungen an das Gebiet rund um die *Konrad-Adenauer-Straße* in den 60er-Jahren als schwierig ein. So musste man sich einerseits mit der sinnvollen Einbindung der erweiterten Straßen für das erhöhte Verkehrsaufkommen in das Gesamtbild des Stadtgefüges auseinandersetzen. Andererseits gab es Bestrebungen, die unterschiedlichsten Funktionen entlang dieses Straßenzugs bis hin zur Urbanstraße zu integrieren. So legte etwa bereits im Jahr 1965 *Feckers* Vorgänger *Horst Linde*, gemeinsam mit den Architekten *Aru und Henning*, ein Planungskonzept (Siehe Abb.9) vor, welches vorsah, einzelne Gebäude in ein grünes Polster zu betten. Es sollten unverbundene Solitäre mit städtischen Ruhezeiten dazwischen geschaffen werden.³⁹

Anfang der 1970er-Jahre kam es zu wesentlichen Anforderungsänderungen für das Gebiet, auch hatten sich in der Zwischenzeit die städtebaulichen Parameter geändert. Mit der Schreckenserinnerung an die Folgen des Nationalsozialismus suchte man in Deutschland nach neuen Wegen in der Architektur. Frühere und bestehende Achsen wurden konsequent übersehen, man suchte nach neuen Ansatzpunkten. Die nach Ende des Krieges rückgewonnene Freiheit findet ihren Ausdruck im neuen, fließenden Städtebau. Das Landtagsgebäude in Stuttgart, ein quadratisches Stahl-Glas-Gebilde, wurde lose, scheinbar völlig willkürlich, in die städtebauliche Landschaft platziert. Die einstige gigantische, ovale Teichanlage, die die Nebenachse des *Neuen Schlosses* aufnahm, erscheint nun als abstraktes, richtungsloses Vieleck. (Siehe Abb.10) Laut Baker spielt diese, seiner Deutung nach „hilflose“ Orientierungslosigkeit in den 1970ern, in vielerlei Hinsicht eine entscheidende Rolle für den späteren Wettbewerbsgewinn *Stirlings*.⁴⁰ Dies wird im Kapitel 4.1.4. im Vergleich zu den unterlegenen Wettbewerbsbeiträgen noch einmal deutlicher gemacht werden.

4.1.2. Wettbewerb – 1. Stufe

Im Jahr 1974 schrieb die Bauverwaltung einen bundesweiten Ideenwettbewerb für das gesamte Areal rund um die *Konrad-Adenauer-Straße* sowie einen Realisierungswettbewerb für einen neuen Landtag aus. Als Anforderung wurde dabei formuliert: „Das landeseigene Gelände zwischen *Konrad-Adenauer-, Urban- und Schillerstraße* soll im Rahmen einer städtebaulichen Erneuerung mit Einrichtungen für den Landtag des Landes Baden-Württemberg, die Verwaltungen des Landes Baden-Württemberg, ein Kammertheater des

³⁹ Vgl. Fecker in: Finanzministerium Baden-Württemberg/Staatliches Hochbauamt 1 Stuttgart 1984, S.26.

⁴⁰ Vgl. Baker 2011, S.260.

Württembergischen Staatstheaters und der Erweiterung der Staatsgalerie überbaut werden.⁴¹ Es war nun Aufgabe dieses Wettbewerbes, Ideen zu liefern, um diese Kulturmeile, abgetrennt von der Konrad-Adenauer-Straße, an einem östlichen Hangfuß Stuttgarts, wieder an das städtische Gebiet anzuschließen. Topographische Gegebenheiten sollten berücksichtigt, eine Beziehung zwischen alten und neuen Gebäuden hergestellt werden.⁴² Es sollte eine Verbindung zwischen der Staatsgalerie und dem Kammertheater sowie eine Wegdiagonale vom Fußpunkt der Eugenstraße zum Urbanplatz miteingeplant werden. Weiters war eine gesamte Verlegung des Landtags in das neue Gebäude, welches zudem noch Erweiterungsmöglichkeiten bieten sollte, erwünscht.⁴³

Unter den 62 anonymen Bewerbern gingen die Arbeitsgemeinschaften *Behnisch & Partner* und *Kammerer, Belz & Partner* (Stuttgart; Abb.11), die Architekten *H. Heckmann* und *H.P. Kristel* (Stuttgart) sowie das Team *Mauthe & Klumpp* (Stuttgart) als gleichberechtigte Gewinner hervor. Obwohl sich die Jury⁴⁴ einstimmig entschied, wurde keines der Siegerprojekte umgesetzt, da keine befriedigende Planung für die gesamte Zone – die Verbindung des gleichzeitigen Entwurfs für Museum und Landtag stellte sich als schwierig heraus – eingereicht wurde. Zudem kam es zunehmend, ausgelöst durch die erste Ölkrise im Jahr 1973, zu einer wirtschaftlichen Rezession.⁴⁵ In der *Architekturführung Meilensteine zur Neuen Staatsgalerie Stuttgart* wurden die nicht zufrieden stellende Bezugnahme auf die Umgebung sowie finanzielle Motive als Hauptgründe für die Nichtumsetzung genannt.⁴⁶

4.1.3. Wettbewerb – 2. Stufe

Im April 1977 wurde erneut ein Wettbewerb für die „Erweiterung der Staatsgalerie, den Neubau des Kammertheaters sowie die Errichtung von Räumen für die Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst“⁴⁷ ausgelobt. Dieser war auf elf geladene Teilnehmer beschränkt. Die Bewerber setzten sich aus den ersten sieben Preisträgern des Wettbewerbs von 1974 sowie vier internationalen Teams zusammen.⁴⁸ Bei jenen handelte es sich um *Jørgen Bo* und *Vilhelm Wohlert* (Kopenhagen), *Powell, Moya and Partners* (London), *Pierre Zoelly* (Zürich) und *James Stirling and Partner* (London). Warum konkret die Entscheidung auf das Hinzunehmen vier internationaler Büros fiel, wird in der Literatur nicht weiter ausgeführt. In Zamarians Buch „Über den Minderwertigkeitskomplex der deutschen

⁴¹ Auslobungstext zu Wettbewerb 1974 zit. nach Lampugnani 1986, S.172.

⁴² Vgl. Rodiek 1984, S.7.

⁴³ Vgl. Fecker in: Finanzministerium Baden-Württemberg/Staatliches Hochbauamt 1 Stuttgart 1984, S.26.

⁴⁴ Die Fachpreisrichter waren: Prof. Düttmann (Vors.), Akademie der Künste Berlin; Prof. Angerer, Universität München; Alexander Freiherr von Branca, Architekt München; Prof. Bruckmann, Bürgermeister Stuttgart; Hr. Epstein, Architekt London; Ministerialdirigent Prof. Fecker, Leiter der Staatlichen Hochbauverwaltung Stuttgart, Finanzministerium Baden-Württemberg; Prof.Dr.h.c. Linde, Freiburg. Vgl. Rodiek 1984, S.48. Die Angaben variieren. Sowohl in der Beschreibung des Artikels „Engerer Bauwettbewerb, Erweiterung Staatsgalerie-Neubau Kammertheater Stuttgart“ in: Wettbewerbe Aktuell 12/77, S.715, als auch im Artikel „Zum Wettbewerb Staatsgalerie Stuttgart“ in: Bauwelt 40/77, S.1390 wird noch zusätzlich Hr. Kimmig, Architekt Stuttgart, angeführt.

⁴⁵ Vgl. Zamarian 2010, S.45.

⁴⁶ Vgl. Architekturführung Meilensteine am 25.03.2012, 14 Uhr.

⁴⁷ Rodiek 1984, S.8.

⁴⁸ Vgl. ebd.

Architektur“⁴⁹ wird erwähnt, dass die heimischen Architekten dem Preisgericht vorwarfen, schon von Anfang an *Stirling* als hervorgehenden Sieger festgelegt zu haben und dies durch die Ausschreibung nur legitimiert werden sollte. So meinte z.B. Behnisch, dass eigentlich die Verpflichtung bestand, mit den Gewinnern der 1. Stufe weiterzuarbeiten, *Peter Beye* und *Herbert Fecker* jedoch *Stirling* unbedingt unter den Bewerbern haben wollten.⁵⁰ In Marc Girouards Biographie „Big Jim“⁵¹ wird die Vermutung aufgestellt, dass *Stirling* seine Einladung für Stuttgart aufgrund der beiden Vorgängerwettbewerbe in Düsseldorf und Köln erhalten hatte.⁵² Der nicht umgesetzte Düsseldorfer Wettbewerb aus dem Jahr 1975 war der erste Schritt des Büros in Richtung Deutschland, die internationalen Büros wurden für eine Teilnahme im Vergleich zu den deutschen Mitstreitern sogar bezahlt. Ein weiterer Grund für die damalige Wahl von *Stirlings* Büro könnte das Erscheinen seiner Publikation⁵³ im selben Jahr, dem von ihm bezeichneten „Black Book“ über sein Schaffen der Jahre 1950-74, in England und Deutschland gewesen sein.⁵⁴ Daher ist es naheliegend anzunehmen, dass die drei weiteren, für Stuttgart geladenen internationalen Büros durch Vorgängerbauten bzw. die Teilnahme an Wettbewerben ins Licht des Interesses gerückt sind. *Bo und Wohlert* etwa erlangten internationales Ansehen durch das 1958 eröffnete *Louisiana Museum of Modern Art* in Dänemark sowie den gewonnenen Wettbewerb für einen Erweiterungsbau des *Kunstmuseums* in Bochum. *Powell, Moya and Partners* waren bekannt durch ihre zahlreichen Universitätsbauten, gewannen außerdem im Jahr 1974 die Goldmedaille des *Royal Institute of British Architects*, und auch der Schweizer *Pierre Zoelly* war weit über die Landesgrenzen hinweg tätig. Auch sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass internationale Namen den Städten im Generellen mehr Aufmerksamkeit und weltliches Flair einbringen, als dies die Heimischen tun. Die renommierten Namen allein machen schon Werbung für das Bauwerk. Heinrich Klotz bemerkte 1979, dass man die heimischen Architekten oft in ihren Aufträgen limitierte und ihnen beinahe keine Freiheiten zusprach, gegenüber den internationalen jedoch viel toleranter agierte, da man auf einen wegweisenden Durchbruch à la *Centre Pompidou* hoffte.⁵⁵

Die Stuttgarter Wettbewerbsausschreibung forderte das Wiedererlangen der städtebaulichen Ordnung für den Kernbereich zwischen dem Bau der *Alten Staatsgalerie* und der Eugenstraße, Hauptaugenmerk wurde dabei auf das Grünraum- und Fußgängerkonzept gelegt. Eine Barriere zur Innenstadt stellte die mehrspurige *Konrad-Adenauer-Straße* dar, die langfristig gesehen tiefer gelegt und überplattet werden sollte. Der Ausbildung des Hangfußes sollte dabei eine gewichtige Rolle zukommen, so war es im Aufgabenprogramm zu lesen. Als zusätzliche Erschwernisse kamen noch der Wunsch nach einer

⁴⁹ Siehe hierzu: Zamarian, Über den Minderwertigkeitskomplex der deutschen Architektur. Ursachen einer Kontroverse, Optimus Verlag Göttingen, 2010.

⁵⁰ Vgl. ebd. S.46.

⁵¹ Siehe hierzu: Girouard, Big Jim. The life and work of James Stirling, Pimlico London, 2000.

⁵² Vgl. ebd. S.202.

⁵³ Siehe hierzu: Stirling, James Stirling. Bauten und Projekte 1950-1974, Verlag G. Hatje Stuttgart, 1975.

⁵⁴ Vgl. Girouard 2000, S.198.

⁵⁵ Vgl. Zamarian 2010, S.28.

Fußgängerverbindung⁵⁶ zwischen *Konrad-Adenauer-* und *Urbanstraße* sowie der Erhalt einiger historischer Gebäude in letzterer hinzu.⁵⁷ (Abb.12) Der Raumbedarf war mit Funktions- und Quadratmeterangaben beschrieben, die Kunst, welche im Neubau untergebracht werden sollte, war in drei Komplexe gegliedert:

- Deutsche + Außerdeutsche Malerei 19. Jhdt.;
- Deutsche Impressionisten, Klassische *Moderne* aus Frankreich und Deutschland;
- Kunst der Gegenwart, moderne Kleinplastik, Neue Schwäbische Kunst.⁵⁸

Bei *Peter Beye*, dem Galeriedirektor zur Zeit des Wettbewerbs, kann man nachlesen, welches interne Programm für den Neubau überlegt worden war. Der Altbau sollte im Erdgeschoss die Graphische Sammlung, im Obergeschoss die Alte Malerei bis hin zum *Impressionismus* aufnehmen. Daraus ergab sich, dass eine Verbindung zwischen dem die *Moderne* ausstellenden Neubau und dem Obergeschoss des Altbaus gegeben sein musste, damit die „Geschichte der Kunst“ nahtlos ineinander übergehen konnte. Eine dem Wettbewerb vorangegangene hausinterne Analyse hatte zwei Vorstellungen von Raumgrößen entwickelt: für größere Bilder, Objekte wie Skulpturen 200 m² auf 6 m Raumhöhe, für Werke kleineren Maßstabs 100 m² bei 4 m Raumhöhe. Die Räume sollten beschränkt unterteilbar sein und Oberlichten vorsehen. Auch sollten auf einer der unteren Ebenen Foyer, Café, Seminarräume, Vortragssaal sowie eine beliebig abtrenn- und beleuchtbare Ausstellungshalle eingeplant werden. Die Anordnung des Depots verlangte nach einem Standort, welcher einfach zu beliefern war bzw. von wo aus man eine rasche Versorgung aller Ausstellungsräume gewährleisten konnte. Direktion und Bibliothek sollten räumlich zusammen gesehen werden, aber nicht im übrigen Raumkonglomerat direkt integriert sein. Der Hof für Plastiken sollte möglichst geschützt sein und in Verbindung zu den anderen Exponaten stehen. Auch sollte der Neubau einen eigenen Eingang erhalten.⁵⁹ Beim *Kammertheater* waren die Vorgaben, eine Abfolge von Theaterraum, Foyer und Probebühne zu schaffen, die, falls erforderlich, durch Schiebewände abtrennbar sind. Eine fixe Bühneninstallation war nicht vorgesehen.⁶⁰ Für die Musikhochschule war in der Ausschreibung der geringste Raumanspruch vorgesehen, man erwartete sich vom Neubau eine Beruhigung der Raumnot, welche bis dato die Unterbringung in verschiedenen Gebäuden erforderlich gemacht hatte.⁶¹

4.1.4. Das Preisträgerprojekt im Vergleich zu den Verliererprojekten

Die Jury entschied sich einstimmig für den eingereichten Beitrag des Londoner Büros *James Stirling and Partner*. (Abb.13) Den zweiten Platz belegten *Jørgen Bo und Vilhelm Wohlert*

⁵⁶ Beim Auftaktvortrag zur Sonderausstellung „James Frazer Stirling - Notes from the Archive“ in der *Neuen Staatsgalerie* erläuterte *Michael Wilford*, dass schon in früherer Zeit quer durch die Weinberge ein Fußweg verlief.

⁵⁷ Vgl. o.V. in: DBZ 5/1984, S.p.

⁵⁸ Vgl. Wettbewerbe Aktuell 12/1977, S.715.

⁵⁹ Vgl. Beye 1991, S.55-56.

⁶⁰ Vgl. Rodiek 1984, S.8.

⁶¹ Vgl. Bub 1984, S.834.

(Abb.14) aus Kopenhagen, der dritte Preis ging an die Sieger des Wettbewerbs von 1974, die Architektengemeinschaften *Günther Behnisch & Partner* und *Hans Kammerer, Walter Belz & Partner* (Abb.15) aus Stuttgart.

Beim Wettbewerbsverfahren handelte es sich also um ein klassisches 2-stufiges Verfahren, das sich über den Zeitraum von drei Jahren erstreckte, und während dessen Verlauf sich die Anforderungen nur geringfügig geändert hatten. Interessant ist, dass sich, vergleicht man die Entwürfe der 1974 Erstplatzierten mit jenen von 1977, die Architektursprache stark geändert hatte. Handelte es sich in Stufe 1 noch um rationale und funktionale Entwürfe mit zurückhaltenden, klaren und konstruktiven Formen, die sich an der Spitze platzieren konnten, so war es in Stufe 2 gerade diese Sprache, die Behnisch und sein Team auf den dritten Platz verwies.⁶² „*Das Projekt ist konstruktiv sehr klar aufgebaut*“⁶³, so der Kommentar des Preisgerichts zu seinem Projekt. Die Architektengemeinschaft rund um *Behnisch* hatte versucht, an ihren alten Entwurf anzuknüpfen. Eine gläserne, die Konstruktion zeigende Kiste – die technische „*Museumsmaschine*“⁶⁴, wie die Architekten sie selbst nannten – stand im Mittelpunkt des Entwurfs. Die sehr zurückhaltende Architektursprache nahm keinerlei Bezug auf die Umgebung oder den Bau der *Alten Staatsgalerie*, der Entwurf schien regelrecht die Isolation aller Gebäude rund um die *Konrad-Adenauer-Straße* zu fördern. Beim Blick auf das Modell bekommt der Betrachter den Eindruck, als würde der Altbau den Entwurf des Neubaus erdrücken, ihn nicht als eigenständiges Gebäude bestehen lassen wollen. Der Theaterwürfel ist vom gesamten Ensemble abgesetzt. Durch dessen Lage wird zwar eine Platzsituation geschaffen, die aber nicht zur *Konrad-Adenauer-Straße* hin, sondern in Richtung Urbanstraße situiert ist und Raum in einem nicht zusammengehörend erscheinenden Gefüge schafft. Laut Baker haben viele Stuttgarter Planer der Zeit diesen „genius loci“ bewusst oder unbewusst nicht verstanden und sind daher in ihren Beiträgen nicht darauf eingegangen.⁶⁵

Auf die vorderen Plätze reihten sich zwei Büros, die diesen funktionalen und konstruktiven Duktus so gar nicht aufnehmen wollten. *Bo und Wohler* aus Kopenhagen belegten mit ihrem geschlossen wirkenden Entwurf Platz 2. Die Jury empfand deren Design als „[...] *noble Komposition, die dem historischen Bau die dominante Position belässt. Die klassizistische Grundhaltung ist unverkennbar [...]*“.⁶⁶ Hier wird zwar im Vergleich zu *Behnischs* Entwurf der Fassade zur *Konrad-Adenauer-Straße* hin ein Gesicht gegeben, die Ausrichtung der Baukörper erfolgt aber dennoch in die entgegengesetzte Richtung, zur Urbanstraße hin. Dem Entwurf im Vergleich zum Siegerprojekt gemeinsam ist das Erheben der neuen Baukörper auf eine Terrasse. Der Vorschlag des Gewinnerbüros entfaltet sich terrassenartig über dem Hang und wird „*mit seiner hohen architektonischen Qualität der gestellten Aufgabe für die Staatsgalerie Stuttgart sowohl in formaler wie auch in städtebaulicher Hinsicht*

⁶² Vgl. Lampugnani 1986, S.174.

⁶³ Juryprotokoll 14./15.9.1977 veröffentlicht in: Wettbewerbe Aktuell 12/1977, S.722.

⁶⁴ Vgl. Rodiek 1984, S.9.

⁶⁵ Vgl. Baker 2011, S.261.

⁶⁶ Juryprotokoll 14./15.9.1977 veröffentlicht in: Wettbewerbe Aktuell 12/1977, S.719.

überzeugend gerecht [...]“.⁶⁷ Der Entwurf nimmt durch die Wiederaufnahme von Fluchten, Materialien und Maßstäben Bezug auf die architektonische Umgebung, „die klare Architektur der Grundformen wird durch Annexbauten (Störfaktoren) einerseits gesteigert, andererseits wird durch diese Elemente der Anlage ein menschlicher Maßstab gegeben“.⁶⁸ Durch eine Brücke gelingt die Verbindung zum Altbau, optisch wird diese durch Wiederaufnahme des U-förmigen Grundrisses geschaffen. Das gewünschte Drehkreuz zwischen Urban- und Eugenstraße stellt ein öffentlicher, sich um einen nach oben hin offenen Skulpturenhof, durch den Außenbau windender Fußweg her.⁶⁹ (Abb.16)

Werner Düttmann, Vorsitzender der Wettbewerbsjury, schrieb im Jahr der Eröffnung der Staatsgalerie, dass die Entscheidung für das Projekt von *Stirling and Partner* die Abkehr einer 20 Jahre währenden städtebaulichen Vorstellung bedeutete, welche Monumentalität scheute, also eher zurückhaltend war.⁷⁰ Gerade dieser Defragmentierung und Isolierung der einzelnen Baukörper wollten *Stirling* und *Wilford* mit ihrem Entwurf entgegenwirken und nahmen Bezug auf die vorherrschende städtebauliche Situation. Auch weil sie die Möglichkeit einer späteren Erweiterung der Anlage in ihrem Entwurf vorgesehen hatten, wurden sie 1988 gebeten, das angrenzende Grundstück mit der *Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst* zu bebauen.⁷¹ Das Problem der stark befahrenen *Konrad-Adenauer-Straße* (die Notwendigkeit einer Vielzahl von Parkplätzen sowie der Erhalt der Sichtbeziehung zum *Neuen Schloss*) wurde mit der Ausbildung einer Sockelzone, die auch als Tiefgarage fungierte, und dem Rücksprung des Gebäudes zur Straße hin gelöst. Die abgestufte, terrassierte Anordnung erlaubte es, sich dem moderaten Maßstab der Umgebungsbebauung anzupassen. Die allgemeine Ausrichtung des Entwurfs unterschied sich auch ganz klar von den Konkurrenzprojekten. *Stirling*⁷² nahm die Orientierung der umgebenden Altbauten auf die ehemalige Obere Neckarstraße, die heutige *Konrad-Adenauer-Straße*, auf, ganz im Gegensatz zu den Zweit- und Drittplatzierten, die ihre Hauptbetonung in Richtung Urbanstraße legten.

4.1.5. Die Reaktionen auf den Wettbewerbsausgang

Das Ergebnis des Wettbewerbs sowie die Vergabe des Bauauftrags im September 1977 entfachten in den Medien und der Architekturszene heftige Diskussionen. Es gab Stimmen für das „Kunstwerk“ wie etwa von *Beye*, mehrheitlich aber Stimmen dagegen. So sprach z.B. *Frei Otto* von einem Gebäude als „Machtdemonstration als Hintergrund für die Kunst“.⁷³ Die

⁶⁷ Ebd. S.716.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Vgl. o.V. in: Kunstvermittlung 2011, S.47.

⁷⁰ Vgl. Fecker in: Finanzministerium Baden-Württemberg/Staatliches Hochbauamt 1 Stuttgart 1984, S.30.

⁷¹ Vgl. Baker 2011, S.262.

⁷² Wenn in diesem Kapitel von *Stirling* die Rede ist, bezieht sich das, wenn nicht ausdrücklich anders erwähnt, auf seine Kooperation mit *Michael Wilford*.

⁷³ Vgl. o.V. (gk.) in: Bauwelt Nr.40/1977, S.1390.

Vorwürfe reichten von „Kitsch“ und „restaurativem Eklektizismus“ bis hin zu „Machwerk“ und dem Vergleich zu „totalitärer Machtarchitektur“.⁷⁴

50 Jahre nach Errichtung der *Weißenhofsiedlung* im Jahr 1927, kam es durch den vorgelegten Entwurf für den Neubau der *Staatsgalerie* zu einer Richtungsänderung in der vorherrschenden Stuttgarter Architekturlandschaft. Mit dem Stempel „Modeerscheinung und schnell vergänglich“ wurde diese neue Tendenz kritisiert, obwohl sie in der Architektur schon länger existierte. Anzeichen für monumentale Formen gab es seit den 50er-Jahren immer wieder, z.B. zu sehen im Spätwerk *Le Corbusiers* (*Wallfahrtskirche Ronchamp*, 1956) oder bei *Philipp Johnson* (*Kunsthalle Bielefeld*, 1968), *Kunio Mayekawa* (*Festival Hall Tokio*, 1961) sowie *Jörn Utzon* (*Opernhaus in Sydney*, 1957).⁷⁵ Sehr klar kann man laut dem Architekturkritiker Vittorio Magnago Lampugnani diese Entwicklung im Werk *Stirlings*, dessen Frühwerk durch „expressiven Funktionalismus“ geprägt war und sich seit den Museumsentwürfen in Deutschland zum „materialisierten Pathos“ entwickelte, sehen. Laut ihm gibt es mehrere Gründe für diese Richtungsänderung. Einerseits macht er den „Verdross über die Sterilität und Unterkühltheit der ‚Kisten‘“ dafür verantwortlich, man fordert sein Recht auf Gestaltung, Baukunst bekommt einen neuen Stellenwert. Andererseits sähe man sich der Vergangenheit verpflichtet, man wolle einen dauerhaften Architekturcharakter anstelle vom Eindruck des Veränderbaren erzeugen.⁷⁶

Charles Jencks bezeichnet die unterschiedlichen Ausbruchsversuche aus der Tradition des *Bauhauses*, des *Funktionalismus* oder des *International Styles* als *postmoderne Architektur*.⁷⁷ In Stuttgart, am Gebäude der *Neuen Staatsgalerie* von *Stirling*, war die Diskussion über das „Wie hat das Bauen der heutigen Zeit auszusehen?“ ausgebrochen. Es standen sich Dauerhaftigkeit, Monumentalität und Veränderbarkeit, Zurückhaltung gegenüber.⁷⁸ Im Falle des Gewinnerprojekts fürchtete man, dass Architektur zu einer Theaterarchitektur verkommen würde. Die funktionalistische Architektur, welche losgelöst vom Historischen agiert, wird konfrontiert mit einer Architektur, welche sich bewusst um die historische Bindung bemüht.⁷⁹ In diesem Zusammenhang sei auf einen Leserbrief verwiesen, welcher im Jahr 1977 an die Architekturzeitschrift *Architectural Design* ging. In diesem spiegelt sich der Kern des Streits zwischen der bisher in Deutschland vorherrschenden Architektur von „leichtgewichtigen, offenen, demokratischen Gebäuden, die das Auge nicht beleidigen“⁸⁰ und einem im Gegensatz dazu „formalen Konzept [...] für einen neuen Weg in der Architektur [...], die der Architektur Impulse vermittelt, die ihr in den letzten zwanzig

⁷⁴ Vgl. o.V. in: Kunstvermittlung 2011, S.48.

⁷⁵ Vgl. Rodiek 1984, S.9-10.

⁷⁶ Vgl. Lampugnani 1986, S.176.

⁷⁷ Siehe hierzu: Jencks, *Die Sprache der postmodernen Architektur. Die Entstehung einer alternativen Tradition*, DVA Verlag Stuttgart, 1980.

⁷⁸ Vgl. Lampugnani 1986, S.176.

⁷⁹ Vgl. Rodiek 1984, S.10.

⁸⁰ Ehepaar Reichert 1977 zit. nach Stirling 1984, S.252.

*Jahren gefehlt hätten*⁸¹, sehr gut wider. Ebenfalls sind in dieser Zuschrift die Reaktionen von *Frei Otto* und *Günther Behnisch* ausführlich nachzulesen.⁸²

„Man wollte auf jeden Fall nicht die offene Struktur einer Containerarchitektur, die das Prinzip totaler Flexibilität unreflektiert auf den gesamten Museumskomplex überträgt“⁸³, so *Peter Beye*, Jurymitglied der ersten Wettbewerbsstufe. Aufgrund dieser Aussage darf angenommen werden, dass die zuvor angestellten Vermutungen stimmen könnten und man *Stirling* aufgrund seiner nicht ausgeführten Entwürfe für die *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen* in Düsseldorf und das *Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig* in Köln, welche, wie später ausgeführt, beide in stilistischer Nähe zum Stuttgarter Entwurf anzusiedeln sind, bewusst für die 2. Stufe des Wettbewerbs eingeladen hat.⁸⁴ Wientgen mutmaßt in ihrer Magisterarbeit zur *Staatsgalerie Stuttgart*, dass die Entscheidung für den Entwurf *Stirlings* eine Prestigeentscheidung für die Stadt Stuttgart gewesen ist. Ihre Meinung sieht sie durch Beck Erlangs Einschätzung bestärkt, welcher behauptet, dass man sich ganz bewusst für *Stirlings* Projekt entschieden hat, da die Wettbewerbsbeiträge nicht anonym sondern unterzeichnet eingereicht worden sind.⁸⁵

4.2. „VOM ENTWURF ZUR WIRKLICHKEIT“ – ÄNDERUNGEN ZWISCHEN WETTBEWERBSABGABE UND AUSFÜHRUNG

Der Weg vom Wettbewerbsbeitrag bis zur realisierten Wirklichkeit der Architektur ist ein langer, und es ist ganz typisch, dass sich zwischen Entwurf und Ausführung aus unterschiedlichen Gründen Anpassungen und Veränderungen ergeben. Bevor nun also die architektonische Beschreibung und Analyse der *Neuen Staatsgalerie*⁸⁶, wie sie ausgeführt worden und Architektur geworden ist, folgt, werden Änderungen gezeigt, die sich in der Phase zwischen Wettbewerb und Ausführung, teils in Verantwortung des Architekten selbst oder seitens des Bauherrn, gegenüber dem eingereichten Entwurf ergeben haben. Jochen Bub, ein Projektmitarbeiter der deutschen Bürofiliale *Stirlings* zur Zeit der Ausführung, und noch ausführlicher Thorsten Rodiek gehen auf diese Anpassungen in ihren jeweiligen Texten genauer ein.⁸⁷ Seitens der Architekten gab es zumeist nur Detailabänderungen, ein Indiz dafür, wie konkret die Überlegungen im Wettbewerbsentwurf schon vorangeschritten waren. Laut Rodiek sind es drei gewünschte Änderungen seitens des Bauherrn, die zu wesentlichen Abwandlungen, die Optik des Außenbaus betreffend, geführt haben. Die wohl für *Stirling* unbeliebteste davon war das Abschrägen der Treppenwangen der Stufen, die vom Straßen-

⁸¹ Ebd.

⁸² Vgl. *Stirling* 1984, S.252.

⁸³ *Beye* 1991, S.55.

⁸⁴ Vgl. *Bub* 1984, S.833-834.

⁸⁵ Vgl. *Wientgen* 1999, S.22.

⁸⁶ Bisher wurde in dieser Arbeit von *Staatsgalerie* oder *Altbau* bzw. von *Stirlings Neubau* gesprochen. Im Folgenden wird, wenn nicht explizit anders ausgeführt, *Barths Altbau Alte Staatsgalerie* und *Stirlings Neubau Neue Staatsgalerie* genannt.

⁸⁷ Siehe hierzu: *Rodiek*, Vom Kreis zur Rotunde in: *James Stirling, Die Neue Staatsgalerie Stuttgart*, Verlag G. Hatje Stuttgart 1984, S.29-31; und *Bub*, Die neue Staatsgalerie Stuttgart in: *Bauwelt* 20/1984, S.832-835.

niveau aus auf die Erschließungsplattform zum Haupteingang führen. (Abb.17+18) Laut Bauherrn sollte diesen das Volumen genommen werden, um nicht zu „gewalttätig“ (sic!) zu erscheinen. Dieser Schritt war jedoch einschneidend für das Erleben des Besuchs der *Staatgalerie*. *Stirling* hatte einen sehr engen, von hohen Mauern umgebenen Treppenaufgang im Entwurf vorgelegt, man hätte aus der Enge auf die weite Plaza kommen sollen. Bei der dann tatsächlich umgesetzten Lösung ist das Erleben, der Überraschungseffekt, stark gemindert.⁸⁸

Die im Wettbewerb geplanten gotischen Fenster der Rotunde mussten Korbbogenfenstern mit darüber liegenden Glaslinsen weichen. Auch *Stirlings* Ausweichlösung mit Rundbogenfenstern wurde nicht akzeptiert. (Abb.19+20) Laut Bauherrn sollte der Hofbereich ruhiger werden, indem man die Fenster jenen des Foyerbereichs, welche ebenfalls in die Rotunde gerichtet sind, angleicht. Eine weitere Änderung betraf die an sich gerade geplante Gebäudekante an der linken Seite der Terrasse im Haupteingangsbereich. Diese erhielt eine leichte Wölbung, was den Kontrast zwischen den eckigen und runden Motiven noch mehr hervorhob.

Aber auch *Stirling* selbst führte Änderungen durch. Zum Eingang des *Kammertheaters* sollte man ursprünglich über eine rechtwinklig angelegte Treppenanlage gelangen. Der Architekt versah diese mit einer Kurvatur und verlegte die Anlage von der linken auf die rechte Seite, damit eine bessere Blickbeziehung zwischen ankommendem Besucher und Gebäude entstehen konnte. (Abb.21) Die ursprünglich fensterlos geplante Theaterfront erhielt eine Fassade. (Abb.22) Auch aus Kostengründen kam es zu Änderungen. „*Cost saving can be creative*“⁸⁹, so *Stirlings* Kommentar. Die für den gesamten Bau geplante Natursteinverkleidung musste an manchen Stellen verputzt und gelb gestrichen werden, die die Skulpturenterrasse bekrönenden Hohlkehlen wurden aus Sichtbeton hergestellt und nicht, wie ursprünglich vorgesehen, mit Travertinplatten kaschiert.⁹⁰ (Abb.23) Freitragende Decken wären für den Vortrags- und Filmsaal, weiters auch im Wechselausstellungsraum zu teuer gekommen, weswegen von *Stirling* Pilzstützen eingeführt wurden, die die Lasten abtragen sollten. Auch wurden, aus ästhetischen Gründen, einige „Scheinstützen“ hinzuplatziert.⁹¹ (Abb.24)

Weitere Änderungen wurden während der Ausführung vom Architekten selbst vorgenommen. Die Garagenportale, die ursprünglich rechteckig vorgesehen waren, wurden zu geböschten, ägyptisierenden Eingängen (Abb.25), das heute romanische Fenster links des Eingangs war ursprünglich rechteckig vorgesehen (Abb.26). Für die Übergangssituation zwischen Alt- und Neubau waren im Innenbereich ursprünglich zwei Pilzkopfstützen angedacht, ausgeführt wurde nur eine.⁹² (Abb.27)

⁸⁸ Vgl. Rodiek 1984, S.29-30.

⁸⁹ Stirling 1981 zit. nach Rodiek 1984, S.31.

⁹⁰ Vgl. Rodiek 1984, S.30-31.

⁹¹ Vgl. Bub 1984, S.844.

⁹² Vgl. Rodiek 1984, S.29.

Zur Zeit des Wettbewerbs befanden sich am ca. 15000 m² großen Bauplatz lediglich zwei Parkplatzanlagen. An den Rändern der Urban- und Eugenstraße standen Einzelgebäude.⁹³ (Siehe Abb.12) Einige Monate vor Baubeginn wurde im Hinterhof der *Alten Staatsgalerie* ein Galerieraum im Maßstab 1:1 nachgebildet, um formale Entscheidungen am Objekt zu hinterfragen. Im Juni 1979 begannen die Erdarbeiten, ein halbes Jahr später folgten die Betonarbeiten. Aufgrund der Enge des Grundstücks mussten Bauteile teilweise vorgefertigt angeliefert werden. Drei Jahre nach Beginn der Aushubarbeiten wurde der Rohbau übergeben, ab Februar 1983 war die Probebühne bespielbar, im November desselben Jahres waren die Musikhochschule und das Museumscafé in Betrieb.⁹⁴ Ab Dezember bis zur Einweihung am 9. März 1984 wurden die Galerie- und Verbindungsräume, die Natursteinverkleidung, die Böden der Höfe und Terrassen fertiggestellt.⁹⁵

4.3. ENTWURFSCHARAKTERISTIKA UND LEITMOTIVE

Stirling als den alleinigen Urheber aller in seinen Bauwerken umgesetzten Ideen zu betrachten, wäre falsch. All die wechselnden Büropartner in seinem Leben spielten Schlüsselrollen im Entwurfsprozess und der Büroorganisation. Die Zusammenarbeit war ein gegenseitiges Geben und Nehmen. *Stirling* zog seine Ideen aus den unterschiedlichsten Bereichen und machte sie durch Weiterentwicklung zu seinen eigenen. Der Entwurfsprozess erfolgte, egal in welcher Kollaboration, immer auf dieselbe Art – mit dem Anfertigen von Skizzen als zentrales, kreatives Moment. Alle am Entwurf Beteiligten zeichneten, bis alle Möglichkeiten erschöpft waren, *Stirling* erlaubte keine fixen Ideen oder möglichen Barrieren, das Arbeiten war ein gemeinsamer Prozess – in welchem er aber immer den Posten als Lehrer innehatte.⁹⁶

In den Kapiteln 4.4. und 4.5. wird der Beschreibung und Analyse des Baus der *Neuen Staatsgalerie* und seiner einzelnen Bauteile nachgegangen werden. Für das bessere Verständnis dieser Analyse soll in den folgenden Absätzen versucht werden, die Entwurfsintentionen bzw. wiederkehrenden Leitmotive im Werk *Stirlings* anhand von Schlagworten herauszuarbeiten und seine wichtigsten Leitgedanken, Motivationen, Charakteristika und Themen, welche in seinem Gesamtwerk und besonders anhand der *Staatsgalerie* wiederkehren, zu beschreiben. Dies geschieht in einem Dialog von Rückschlüssen aus eigenen Analysen des Bauwerks und verschiedenen Positionspapieren und Stellungnahmen *Stirlings* zu seiner Entwurfsweise. Zentrale Bedeutung hat dabei der Aufsatz „The monumentally informal“⁹⁷ der das Manuskript der Rede *Stirlings* zur Eröffnung der *Staatsgalerie* wiedergibt.

⁹³ Vgl. Bub 1984, S.832.

⁹⁴ Vgl. ebd. S.835.

⁹⁵ Vgl. Wilkens in: Finanzministerium Baden-Württemberg/Staatliches Hochbauamt 1 Stuttgart 1984, S.71.

⁹⁶ Vgl. Baker 2011, S.456-457.

⁹⁷ Siehe hierzu: Stirling, Das monumental Informelle in: Finanzministerium Baden-Württemberg/Staatl. Hochbauamt 1 Stuttgart (Hrsg.), Neue Staatsgalerie und Kammertheater Stuttgart, Dr. Cantz'sche Druckerei Stuttgart 1984, S.9-19.

Die so identifizierten Entwurfscharakteristika werden in den nachfolgenden Kapiteln immer wieder aufgegriffen und in ihrer Realisierung thematisiert. Die Charakteristika und Leitmotive, die teilweise bereits aus der Analyse abgeleitet wurden, werden dieser in der Arbeit vorangestellt ausgeführt. Diese Montage soll zu einem tieferen Verständnis der analytischen Darstellung der *Staatsgalerie* beitragen.

4.3.1. Die Architektur soll zur „Stadtreparatur“⁹⁸ beitragen

Stirling versteht unter dem Begriff „Modernes Bauen“ einerseits ein Bezugnehmen auf die umgebende Struktur, und andererseits eine Verbindung von kreativen Lösungen zur Angleichung an den Altbestand. Im Fall Stuttgarts bedeutet dies, dass die Zerstörungen und Verheerungen des Krieges „repariert“ werden sollten. Erreicht sollte dies durch Aspekte des „Sich-Beziehens“ und „Wiederaufnehmens“ werden. So entstand nicht ein einzelner, vom Stadtverbund losgelöster Baukörper, sondern ein in die Landschaft und bestehende Gebäudeumgebung gebetteter Bau, der alte Achsen aufnimmt, Alt und Neu durch bewusst gesetzte Freiräume in Verbindung setzt und somit auch die Wirkung der umgebenden Gebäude steigern kann.

4.3.2. Die Architektur soll eine „Assoziation Museum“⁹⁹ auslösen und das Gebäude sofort als Museum zu erkennen geben

„I hope this building will evoke an association of Museum and I'd like the visitor to feel 'it looks like a museum'. As precedents I find the 19th century examples more evocative than the 20th.“¹⁰⁰ Dieser Aussage *Stirlings* kann man seine Kritik an der Architektur des 20. Jahrhunderts entnehmen, die sich im Speziellen darauf richtet, dass es im Laufe der Zeit immer schwieriger wurde, die Funktion eines Gebäudes an der Hülle zu erkennen. Wiederholt erwähnte er, dass er *Karl Friedrich Schinkels Altes Museum* in Berlin (1824-1828), dessen Entwurf wiederum von der Rotunde des römischen Pantheons inspiriert wurde, als „prototypisch für die Museen des 19.Jh.“¹⁰¹ ansah. Gerade ein solches prototypisches Ausrufezeichen, das dem Betrachter „Museum!“ entgegenruft, wollte auch *Stirling* mit seinem Entwurf konzipieren. Wenn man die Grundrisse betrachtet (Abb.28¹⁰²+29), wird klar, wie sich *Stirling* vom *Schinkel'schen* Entwurf konkret inspirieren ließ. Die mittig angelegte Rotunde, die um diese angeordneten und zentral verbundenen Räume, die Betonung der Mittelachse und das Hervorheben wichtiger Wegeführungen werden übernommen. Die Anwendung geometrischer Primärformen lässt auch an die Revolutionsarchitekten erinnern.

⁹⁸ *Stirling* 1976 zit. nach *Rodiek* 1984, S.13.

⁹⁹ *Rodiek* 1984, S.16.

¹⁰⁰ *Stirling* 1981 zit. nach *Rodiek* 1984, S.48.

¹⁰¹ O.V. zit. nach *Kunstvermittlung* 2011, S.47.

¹⁰² Planmaterial sowohl die *Alte* als auch die *Neue Staatgalerie* betreffend ist nicht wie üblicherweise genordnet, sondern in diesem Fall geostet dargestellt.

Rodiek erwähnt noch ein weiteres mögliches Vorbild, welches *Stirling* im Bemühen um eine sofortige Assoziation mit Museum beeinflusst haben könnte, und zwar den Entwurf für die *Stadtbibliothek Stockholm* (1920-28) von *Gunnar Asplund*. (Abb.30) Auch in diesem Entwurf finden sich die zentral situierte Rotunde umschlossen von einem U-förmigen Baukörper, ebenfalls zeigen sich hier Einflüsse aus Ägypten, klassische Details werden mit modernen Aspekten kombiniert.¹⁰³

4.3.3. Die Architektur soll anhand des Erfahrungsschatzes der Benutzer durch Zitate, Technik und Tradition gestalten

Stirling sieht, wie im letzten Punkt bereits angesprochen, ein Erfordernis der Architektur darin, beim Betrachter bzw. Benutzer klare Assoziationen hervorzurufen. Dies wirkt auch auf seinen Anspruch an die Gestalt des Gebäudes und seine Vorstellung, dass die Formgebung und Gestalt sich an dem orientieren und das variieren sollte, was den Nutzern/Betrachtern bereits assoziativ vertraut sein kann: *„Ich glaube, dass die Gestalt eines Gebäudes den Gebrauch und den Lebensstil der Benutzer anzeigen oder gar zur Schau stellen soll, und es ist daher nur natürlich, wenn es in der Erscheinung variiert und sein Ausdruck alles andere als einfach ist. Die Ansammlung von Formen und Strukturen (innerhalb eines Gebäudes), bei denen das normale Publikum assoziieren und mit denen es vertraut sein kann – und mit denen es sich auch identifizieren kann –, scheint mir von essentieller Bedeutung zu sein.“*¹⁰⁴

Der Neubau der *Staatsgalerie Stuttgart* zeichnet sich entsprechend nicht nur durch seine an historische Bauten erinnernde Präsenz aus, *Stirling* hat in diesem Entwurf auch vielfache Zitate aus der Baugeschichte untergebracht, um Vertrautheit und assoziatives Wiedererkennen zu ermöglichen. *„Ein Museum, findet er, sollte selber Museum spielen; der Kunstsammlung im Innern entspreche also die Bau-Zitatsammlung.“*¹⁰⁵ Wichtig dabei ist, dass die Zitate immer als solche lesbar bleiben, man den Hinweis auf die jeweilige Epoche erkennt, sie aber häufig innerhalb eines anderen Kontexts verwendet werden. Wie die einzelnen Elemente hergestellt werden, entspricht oft nicht der ursprünglichen Bauweise, hier entfremdet *Stirling* sie, indem er neue Materialien verwendet und diese mit den Möglichkeiten aktueller, moderner Technik herstellen lässt. *„[...] In den Einzelheiten mag sie [die Neue Staatsgalerie Stuttgart] traditionelle und neue Elemente collagieren, wenn auch die älteren Elemente immer in moderner Weise verwendet wurden [...]“*¹⁰⁶ *Stirling* schafft eine Zweisamkeit aus Technik und Tradition, beide werden visualisiert, ohne sich zu dominieren, wobei er mit konventionellen Stilzitaten meist unkonventionell verfährt, indem er diesen andere Materialien zuweist, sie farblich hervorhebt oder sie in einem anderen Kontext, für welchen sie ursprünglich nicht gedacht waren, einsetzt. In ihrer Vollständigkeit verweisen die zitierten architekturgeschichtlichen Stilmittel auf die *architecture parlante* des 18.

¹⁰³ Vgl. Rodiek 1984, S.18.

¹⁰⁴ *Stirling* 1975 zit. nach Rodiek 1984, S.22.

¹⁰⁵ Sack in: Die Zeit (Feuilleton) 9.3.1984, S.43.

¹⁰⁶ *Stirling* 1981 zit. nach Rodiek 1984, S.20-21.

Jahrhunderts in Frankreich. Dieser Architekturstil versuchte seinen Zweck erkennbar auszudrücken.¹⁰⁷

4.3.4. Die Architektur soll ihre Spannung aus einem Dialog zwischen „abstract“ und „representational“¹⁰⁸ beziehen

Während der Begriff „abstrakt“ (abstract) in der Kunst für etwas steht, was es in Wirklichkeit in dieser Form nicht gibt, ist „abbildhaftes“ (representational) Arbeiten an die Realität angelehnt. Diese beiden Gegensätze waren laut *Stirling* schon immer in seinem Werk vorhanden, mal alleine, dann wieder in Kombination. Beim Entwurf der *Staatsgalerie* kommen beide Aspekte zum Einsatz. Mit „abstract“ meint *Stirling* jenen Stil, der in Verbindung mit der *Moderne* steht, er bezieht sich dabei auf Formen und Strukturen, die sich vom *Kubismus*, *russischen Konstruktivismus* und der *De-Stijl* Bewegung ableiten lassen. Unter „representational“ versteht er Architektur, welche auf Tradition, Geschichte und Wiedererkennung setzt.¹⁰⁹ Am deutlichsten fasste wohl *Stirling* selbst zusammen, wie sich das Spannungsfeld von Abstraktion und Repräsentation in seinem Werk äußert, indem er meinte: „*I like contrasts.*“¹¹⁰

4.3.5. Die Architektur soll Auflockerung im Sinne des „The monumentally informal“¹¹¹ realisieren

Neben dem Abstrakten und Repräsentativen stellte *Stirling* noch weitere Ansprüche, die nach dem Entwurf zu realisieren waren. Der Bau sollte auch monumental wirken, wobei sich Monumentalität nicht als Funktion von Größe oder Stil ergibt, sondern einzig durch die Präsenz des Bauwerks herzustellen ist. „*In addition to Representational and Abstract, the Staatsgalerie I hope supports the Monumental and Informal; and the Traditional and High Tech.*“¹¹² In seiner in der Literatur oft zitierten Rede „*The monumentally informal*“¹¹³ sprach *Stirling* über sein Verständnis von Monumentalität und nahm auf diese Weise auch Stellung zu den in Kapitel 4.1.5. beschriebenen Vorwürfen: „*[...] a city without monuments would be no place at all. For me, monumentalism is nothing to do with size or style, but entirely to do with presence [...].*“¹¹⁴

Er sei sich im Klaren, dass eine reine klassizistische Formensprache alleine nicht akzeptabel wäre, so *Stirling*. Im Fall der *Neuen Staatgalerie* reihen sich neben Zentralität und Axialität auch „aufgebrochene“ Bewegungsabläufe und pointiert gesetzte Bauteile – die Monumentalität wird entschärft durch das Informelle. *Stirling* war sich der an eine Festung

¹⁰⁷ Vgl. o.V. in: Kunstvermittlung 2011, S.14.

¹⁰⁸ *Stirling* in: Finanzministerium Baden-Württemberg/Staatliches Hochbauamt 1 Stuttgart 1984, S.9-17.

¹⁰⁹ Vgl. ebd. S.9-10. Hier erläutert *Stirling* auch die Begriffe „traditional“, „high-tech“, „monumental“ und „informal“.

¹¹⁰ *Stirling* zit. nach Rodiek 1984, S.23.

¹¹¹ *Stirling* 1981, Titel eines Aufsatzes.

¹¹² *Stirling* 1981 zit. nach Baker 2011, S.298.

¹¹³ *Stirling* hielt diese Rede bei der Eröffnung der *Staatsgalerie* im Dezember 1983. Vgl. Baker 2011, S.298 und Finanzministerium Baden-Württemberg/Staatliches Hochbauamt 1 Stuttgart 1984, S.17.

¹¹⁴ *Stirling* 1984 in: Finanzministerium Baden-Württemberg/Staatliches Hochbauamt 1 Stuttgart 1984, S.15.

erinnernden Massigkeit des Gebäudes bewusst und lockerte diese durch verschiedene Stilelemente, wie z.B. den Einsatz von geschwungenen Glaswänden im Eingangsbereich der Galerie und Hauptfassade der Bibliothek, durch das farbliche Hervorheben von Holz- und Glaskonstruktionen oder den grünen Noppenboden im Inneren, kontrastierend zum Steinboden, auf.¹¹⁵

4.3.6. Architektur soll Humor beweisen

Humor, das satirische Zitat und die ironische Brechung von ernsthaften Bauprinzipien gehörten für *Stirling* mit zu seiner Vorstellung von gelungener Architektur: „[...] *Architektur sollte im Idealfall Humor haben, und in diesem Kontext bietet das ernsthafte puritanische Bauen der Moderne eine reichhaltige Fundgrube, die sich satirisch zitieren und kommentieren lässt. Allerdings ist mir klar, dass die Wechselbeziehung zwischen einem neuen Entwurf und Assoziationen der Vergangenheit eine heikle Gradwanderung (sic!) ist, bei der man zur einen Seite leicht in Kompromisse, zur anderen in Sentimentalität abstürzen kann [...]*“.¹¹⁶ Diese hier von *Stirling* zitierte Kombination aus der meist aus dem Kontext gerissenen, ironischen Verwendung von historischen Elementen mit der eigenen Formsprache findet sich am Bau der *Neuen Staatsgalerie* wieder. Jedoch hatte der Einsatz von abgewandelten Stilzitat an manchen Stellen wohl auch andere Hintergründe als reine Kreativität.¹¹⁷ Wie so oft werden während der Ausführung eines Projektes in letzter Minute schon lange feststehende Abmachungen aufgebrochen, Details müssen geändert werden, was wiederum selten ohne Auswirkungen auf den Rest der Planung bleibt. So, beschreibt *Wilford*, sei z.B. das Entstehen der Lösungsidee für die Lüftungsauslässe in der Tiefgarage auf eine Änderung der Brandschutzrichtlinien zurückzuführen.¹¹⁸ (Siehe Abb.47)

Die hier beschriebenen Eigenschaften bzw. Erwartungen an die Architektur der *Neuen Staatsgalerie*, die sich aus *Stirlings* Architekturverständnis herleiten, können teilweise mit den der *Postmoderne* zugeschriebenen Grundmotiven verglichen werden – der städtebauliche Kontext, das Ablehnen des reinen Funktionalismus, das Verwenden von Stilelementen der Vergangenheit ohne einen zwingenden, funktionalen Zweck, der ironische Umgang mit diesen durch Entfremden mit Materialien und Farben –, all dies gehört auch zu den Ansprüchen *postmoderner Architektur*. Es lässt daher nicht wundern, dass das Projekt der *Neuen Staatsgalerie Stuttgart* heute in der Literatur zu einem der Hauptwerke der postmodernen Strömung in Deutschland gezählt wird. Ob *Stirling* dieser Einteilung zugestimmt hat und was er generell zu der Klassifizierung seiner Arbeit als postmodern denkt, wird in Kapitel 4.7. (*Die Reaktionen nach Fertigstellung des Baus*) noch einmal aufgegriffen und besprochen werden. An dieser Stelle seien zunächst einmal nur die

¹¹⁵ Vgl. Baker 2011, S.296.

¹¹⁶ Stirling 1975 zit. nach Maxwell 1998, S.7.

¹¹⁷ Vgl. Baker 2011, S.236.

¹¹⁸ Wilford 1998 zit. nach Baker 2011, S.237-38.

Leitmotive bzw. erkennbaren Entwurfscharakteristika, die die Entwurfsphase begleitet und angeleitet haben, vorgestellt.

4.4. DER AUSSENBAU

In diesem und im nächsten Kapitel erfolgt nun die analytische Annäherung an den tatsächlich realisierten Bau der *Neuen Staatsgalerie Stuttgart*. Diese Auseinandersetzung bezieht sich dabei gleichermaßen auf die städtebauliche Einbindung des Bauwerks, die Korrespondenz zwischen den im Wettbewerb definierten Zielen und den Grundannahmen, die das Architekturverständnis *Stirlings* kennzeichnen. Bei nachfolgender analytischer Beschreibung werden eigene Beobachtungen mit bereits existierendem Quellenmaterial in Verbindung gesetzt. Darunter wird auch das Buch¹¹⁹ über die *Neue Staatsgalerie* von Thorsten Rodiek herangezogen, in welchem dieser unter anderem versucht hat, kontextuelle Bezüge und Vorbilder für von *Stirling* gewählte Ausformungen zu finden. Seine Analyse beruht dabei teilweise auf vom Architekten selbst getroffenen Aussagen. Im Kontext vorliegender Arbeit wurden vorwiegend jene Beschreibungen und hergestellten Bezüge angeführt, die in Rodieks Arbeit plausibel erscheinen und sich mit den eigenen Beobachtungen vereinbaren ließen. Begonnen wird mit dem Außenbau des Gebäudes, der Innenbau wird im nächsten Kapitel dargestellt.

Den Bau (Abb.31) im Vorbeigehen als Gesamtes zu erfassen, fällt schwer. Je nachdem auf welcher Ebene man sich befindet, nimmt man jeweils nur einen Ausschnitt wahr. Die eigentliche Gebädekubatur tritt in den Hintergrund, beim nicht bewussten Vorbeischlendern stechen vor allem die markanten Farben und Formen der jeweiligen, von *Stirling*¹²⁰ hervorgehobenen Bauteile ins Auge. Hauptsächlich hervorgerufen durch den gesetzten Kontrast dazu, der Wahl des Fassadenmaterials Stein, entsteht der Eindruck eines repräsentativen, mächtigen Gebäudes.

4.4.1. Blick von oben

Beim Blick von oben (Abb.32, siehe auch Abb.16) kann man erkennen, wie der Neubau Bezug auf das Gebäude der *Alten Staatsgalerie* nimmt. Das Bauvolumen ist symmetrisch aufgebaut, die mittig eingebettete Rotunde wird von zwei L-förmigen Flügeln eingeklammert, die zusammen gesehen wiederum an die ehemalige U-förmige Anlage der *Alten Staatsgalerie* erinnern. Dazwischenliegende Flächen werden als Terrassen genutzt. Wichtige Achsen des Altbaus und der Umgebung werden aufgegriffen und fortgeführt. So auch beim Neubau des *Kammertheaters*. Der L-förmige Bau nimmt die Kante der Flügel der *Alten Staatsgalerie* auf, an dessen linke Ostfassade schmiegt sich ein Teilbau der *Hochschule für*

¹¹⁹ Siehe hierzu: Rodiek, James Stirling, Die Neue Staatsgalerie Stuttgart, Verlag G. Hatje Stuttgart, 1984.

¹²⁰ Wenn unter den Punkten 4.4. bis 4.7. von *Stirling* die Rede ist, bezieht sich das, wenn nicht ausschließlich anders erwähnt, auf seine Kooperation mit *Michael Wilford*.

Musik und Darstellende Kunst. Aus der Vogelperspektive erkennt man, dass dessen Grundrissform jener eines Klavierflügels nachempfunden ist.

Bei Bub kann man eine Skizze (Abb.33) einsehen, die sehr gut erkennen lässt, wie *Stirling* innerhalb der Entwurfsfindung zur Grundrissform gekommen ist. Erklärend bemerkte *Stirling* einst: „[...] Wenn man Raum begreift als eine feste Masse, die in Form und Größe von der Proportion eines Saales oder der Funktion eines Durchgangs bestimmt wird, dann kann man das Finden einer architektonischen Lösung als Abwägen von alternativen Wegen verstehen, bei denen die verschiedenen Elemente eines Programms plastisch zusammengestellt werden. Dabei muss nicht jedes Element ausgeprägt werden, es ist vielmehr wichtig, dass eine Hierarchie signifikanter Volumina erkennbar wird. Raumvolumina innerhalb gewisser Grenzen sind variabel und die verschiedenen Zuordnungsmöglichkeiten und Wegeführungen nahezu unendlich. Dennoch wird ein Entwurf erst dann im Kopf Gestalt annehmen, wenn die Raumbeziehungen zu organisatorischen Mustern werden. In diesem Moment hört das Entwerfen auf, abstrakte geistige Übung zu sein, denn nun wird es notwendig, substantiell vorzugehen [...]“.¹²¹ Im Fall vom Entwurf für den Neubau nahm *Stirling* den Grundriss der *Alten Staatsgalerie*, bestehend aus einem Querriegel und Flügeln, vergrößerte die einzelnen Volumina und setzte sie an anderer Stelle wieder zusammen. So entstanden die U-förmigen Galerieräume und das Rechteck für den Flügel des *Kammertheaters*. Weitere Komponenten wurden dem Hauptentwurf untergeordnet und gliedern sich in das organisatorische Muster ein. Diese Art des Entwerfens, mit dem Einsatz sich wiederholender Einheiten zu spielen, war für viele Werke *Stirlings* die typische Vorgehensweise. Im Fall des Neubaus der *Staatsgalerie* sind diese subordinierten Elemente die Rotunde, der Baukörper Verwaltung und Musikhochschule sowie der parallel zur *Konrad-Adenauer-Straße* ausgerichtete rechteckige Bau, der zusammen mit dem schon bestehenden Volumen des *Kammertheaters* die L-Form bildet.¹²²

4.4.2. Frontal

Von der gegenüberliegenden Seite der *Konrad-Adenauer-Straße* im Westen lassen sich die Ausmaße des Gebäudes erfassen, man erhält eine vollständige Sicht auf die Frontfassade. (Abb.34) Der Blick fällt nicht auf eine Fassadengestaltung im herkömmlichen Sinne, sondern auf eine sich über mehrere Ebenen ausbreitende Rampen-, Mauern-, Terrassen- und Stiegenlandschaft. Der gesamte Komplex ist in Richtung Hang von der Straße weggeschoben und erstreckt sich über vier Ebenen, die sich an die Höhenentwicklung der Umgebung anzuschmiegen scheinen. Es sind dies die Ebenen Tiefgarage, Eingangsebene mit Rotunde, Ausstellungsräume und Terrassen sowie die ca. 13 m höher liegende Urbanstraße, auf welcher das Direktionsgebäude situiert ist. Nicht nur die formale Ausgestaltung verweist auf das Motiv „Stadtreparatur“, auch in der vertikalen Anordnung

¹²¹ Stirling 1953 zit. nach Bub 1984, S.838.

¹²² Vgl. Bub 1984, S.839.

nimmt *Stirling* Bezug auf die Höhen der umgebenden historischen Gebäude und der *Alten Staatsgalerie*. (Abb.35)

Von rechts nach links, zwischen der Schillerstraße im Norden und der Eugenstraße im Süden, liegen heute die *Alte Staatsgalerie*, die *Neue Staatsgalerie* und das *Kammertheater*; weiter südlich, bis zur Ulrichstraße, befinden sich das *Haus der Geschichte* – hinter dem der Turm der *Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst* hervorragt – und das *Haus der Abgeordneten*.¹²³

4.4.3. Höhenstaffelung/Ebenen

Die unterste Ebene der *Neuen Staatsgalerie*, die Tiefgarage (Abb.36), befindet sich auf Niveau der *Konrad-Adenauer-Straße* und fungiert optisch als Sockelzone. Davor, parallel zur Straße, verläuft ein Fußweg, gesäumt von Platanen, welcher die optische Grenze zwischen Verkehr und Gebäude bildet. Um den Fußweg bis zur Schillerstraße zu sichern und die Schauseite der *Alten Staatsgalerie* für den Besucher zugänglich zu machen, mussten Durchbrüche (Abb.37) in beiden Sockelgeschossen der Flügel der alten Anlage geschaffen werden.¹²⁴ Eine Rampe und Stiegen leiten vom Fußweg auf die Eingangsebene, die, gegenüber der Straße, zurückversetzt ist. Wählt man die Stiegen, steigt man durch einen die Mittelachse des Museums akzentuierenden, mehrfarbigen Portikus, den von *Stirling* benannten „*taxi drop off pavilion*“¹²⁵ (Abb.38), empor. Der Besucher hat auf diesem Plateau die Möglichkeit, nach rechts, vorbei am Museumscaféportal in Richtung *Kammerspiele* zu flanieren, die zu den höher liegenden Ebenen führende Rampe zu nehmen, oder nach links zum Eingang in die *Neue Staatsgalerie* zu gehen. Der Zutritt ins Museum ist seitlich, links der zentralen Querachse angeordnet, das Foyer besteht aus einem rechteckigen Grundriss mit geschwungener Glaswand (Abb.39), deren Streben in auffälligem Grün lackiert sind. Einige wichtige Gestaltungs- und Konstruktionsmerkmale, die immer wieder in Zusammenhang mit dem Bau der *Staatsgalerie* eingesetzt werden, sind hierin vereint und entsprechen dem Entwurfscharakteristikum „The monumentally informal“. Rechts der Querverbindung verläuft die leicht in die Terrasse gedrehte Rampe (Siehe Abb.18), welche zur Urbanstraße führt. Sobald sie auf die Mittelachse trifft, nimmt sie deren zentrale Richtung auf und leitet ansteigend über einen axial angelegten Durchgang in die Rotunde (Abb.40) ein. Der öffentliche Weg (Abb.41) führt links entlang der kreisgeschwungenen Seitenwand zur letzten Ebene. Beim Anstieg erhält man nach rechts Einblick in den Innenhof der Rotunde, durch rechteckige Ausschnitte in der linken Rotundenwand (Abb.42) auf eine vom U-förmigen Museumskomplex eingeschlossene Terrasse sowie die Dachlandschaft und

¹²³ Architekten sind: für die *Alte Staatsgalerie* *Gottlob Georg von Barth*, 1838-1843; für die *Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst* *James Stirling* und *Michael Wilford*, 1996-2002; für das *Haus der Geschichte* *Michael Wilford GmbH*; *Michael Wilford* und *Manuel Schupp*, 1991-2002; für das *Haus der Abgeordneten* *Zinsmeister* und *Scheffler*, 1984-1987.

¹²⁴ Vgl. Bub 1984, S.833.

¹²⁵ Vgl. Baker 2011, S.296.

Umgebung. Die Terrassenlandschaft befindet sich auf Ebene der Ausstellungsflächen. Von der gegenüberliegenden Straßenseite betrachtet, kann man auf dieser Höhe außen links die überdachte Fußgängerbrücke (Abb.43) zwischen Alt- und Neubau erkennen, in der darunterliegenden Fassade befindet sich der Anlieferungsbereich. Auf der Urbanstraße angekommen, steuert man rechter Hand direkt auf das Direktionsgebäude (Abb.44+45) zu. Der Urbanstraße weiter in diese Richtung folgend, stößt man auf die *Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst*, welche ebenfalls von *Stirling* geplant und nach seinem Tod von seinem Partner *Michael Wilford* fertiggestellt wurde. Verfolgt man vom Verwaltungsgebäude aus die Straße in Richtung Schillerstraße im Norden, erblickt man den 2002 fertiggestellten *Erweiterungsbau der Neuen Staatsgalerie* (Abb.46) der Basler Architekten *Katharina und Wilfrid Steib*. Er erstreckt sich über eine Länge von ca. 70 m, was die gesamte Breite der *Alten Staatsgalerie* ausmacht. Über der Sockelzone aus Beton erhebt sich eine Stahl-Glaskonstruktion.

4.4.4. Elemente

Tiefgarage

Als Tiefgaragenmauer (Siehe Abb.36) wird dem Betrachter eine massive Steinmauer vorgegaukelt. Der gesamte Bau besteht nicht, wie er vermuten lässt, aus Quadersteinen, sondern aus Beton, welcher mit Natursteinplatten verkleidet ist. An der zur *Konrad-Adenauer-Straße* hin gerichteten Mauerseite findet man ein für *Stirling* typisches, ironisches Detail (Abb.47), dessen Entstehung schon in Punkt 4.3.6. (*Architektur soll Humor beweisen*) erläutert wurde. Die Mauer weist Löcher auf, es soll der Eindruck entstehen, als wären massive Steinblöcke aus ihr gebrochen. Tatsächlich sind die auf der Wiese liegenden, „herausgebrochenen“ Steine die einzig wahren massiven Steinblöcke. Das Ziel dieser Detailinszenierung ist die Belüftung der Tiefgarage, die durch die entstehenden Durchbrüche erfolgt. Die Eingänge (Siehe Abb.26) an der *Konrad-Adenauer-Straße* erinnern in ihrer Form an ägyptische Grabmäler (*Mastabas*).¹²⁶

Rampen, Stiegen, Aufgang zur Rotunde

Der Aufstieg zum Museum bis hin zur obersten Ebene, der Urbanstraße, erfolgt im Wesentlichen über Rampen und Stiegen (Siehe z.B. Abb.31). Diese und auch die Umrahmungen der Terrassen werden hervorgehoben durch seitliche, durchgängige Brüstungen, auf der zwei übereinander gelagerte Metallrohre in Pink und Eisblau oder jeweils nur ein Rohr in der Farbe Pink mitlaufen. (Abb.48) Das Markieren durch Farbe trägt zur Auflockerung des Gesamtbildes bei und kann in diesem Sinne dem Entwurfsmotiv „abstract und representational“ zugeordnet, aber auch im Sinne der Entspannung des „Monumentalen“ durch das „Informelle“ gesehen werden. Die Rohre wirken wie

¹²⁶ Vgl. Rodiek 1984, S.20.

überdimensionierte Leitschienen, die den Weg weisen bzw. eingrenzen sollen. Sie sind ihrer eigentlichen Funktion als Geländer durch Überdimensionierung entzogen worden. Teilweise werden die Kanäle aber zur Unterbringung von Außenbeleuchtung (Abb.49) genutzt. Die Wettbewerbsausschreibung forderte eine fußläufige Verbindung zwischen der *Konrad-Adenauer-Straße* im Westen und der Urbanstraße im Osten. *Stirling* erfüllte dieses Erfordernis eines öffentlichen Weges durch ein Stiegen- und Rampensystem, in welches er die Rotunde miteinbezog, sodass das Gebäude öffentlich durchschreitbar ist und als Verbindung wie auch Aufenthaltsbereich gleichermaßen Tag und Nacht genutzt werden kann.

Terrassen, Promenade

Die öffentliche Terrasse (Siehe z.B. Abb.31) auf der Haupteingangsebene dient als Aufenthaltsbereich, ist aber auch Verbindungsebene für den Neubau des Museums mit dem Komplex des *Kammertheaters*. Mit dem schon zur Zeit des Wettbewerbs vorgelegten Erweiterungskonzept *Stirlings*, welches ihm die Aufträge für die Bauten der Musikhochschule und des Hauses der Geschichte einbrachte, wurde diese Ebene zur Promenade erhoben, welche die gesamten, auf dieser Seite der *Konrad-Adenauer-Straße* gelegenen Gebäude miteinander verbindet.¹²⁷ Linker Hand des Eingangs (Siehe Abb.25), vor einem romanischen Fenster, wurde die Skulptur *Draped Reclining Woman* (1957-58) von *Henry Moore* aufgestellt, welche sich ursprünglich vor dem Landtag, später dem Kunstverein befand.¹²⁸

Nur vom Museum aus zugänglich ist die weitläufige Terrassenlandschaft (Abb.50a+b) auf Ebene der Ausstellungsräume, welche um die Rotunde angeordnet ist und von der U-Form der umgebenden Räume begrenzt wird. Im engsten Bereich (Abb.51), wo sich im Grundriss der Kreis an das U annähert, findet eine Trennung statt. Hier dient ein schmaler Weg als Verbindungsglied. Sieht man frontal von Westen auf den Bau, kann man rechts der Rotunde eine weitere Glaskonstruktion erkennen (Abb.52, siehe auch Abb.31), welche als Lichtkuppel für den darunterliegenden Innenraum dient. Auch macht sich die ansteigende Decke der Innenrampe an der Oberfläche bemerkbar. Diese Begrenzungen, aber auch die über die Terrasse hinausragende Foyerkonstruktion mit integriertem Oberlichtkegel (Abb.53, siehe auch Abb.31), stecken den Terrassenbereich ab. Zusätzlich ergeben sich durch die konischen Außenmauern der Rotunde differenzierte Volumina. Bekrönt ist die Terrassenlandschaft von den mächtigen Hohlkehllengesimsen (Siehe Abb.23) der umgebenden, begrünten Mauern des Ausstellungsbereichs. Die ca. 2100 m² großen Terrassen werden heute vom Museum als Aufenthaltsbereich für Besucher, Skulpturenterrassen für Ausstellungen oder Veranstaltungen genutzt.¹²⁹ Der Besucher gelangt vom Ausstellungsbereich entweder durch die in der Mittelachse liegende rot-orangefarbene Drehtür (Abb.54) in den Außenbereich, oder seitlich davon, von den

¹²⁷ Vgl. ebd. S.16.

¹²⁸ Vgl. Bub 1984, S.835.

¹²⁹ Vgl. Architekturführung Meilensteine am 25.03.2012, 14 Uhr.

Ausstellungsräumen aus, über hohe Glastüren (Abb.55, siehe auch Abb.50a) mit nach außen hin gelb akzentuierten Sprossen. Vom rechten Terrassenteil aus ist es möglich, über Treppen (Abb.56, siehe auch Abb.50b) in die Rotunde zu gelangen.

Ein- und Ausgänge, Pavillons, Auskragende Dachkonstruktionen

Den Haupteingang (Siehe Abb.25, 31+39) des Museums positionierte *Stirling* nicht an der Schauseite zur Straße hin, sondern seitlich der Foyerkonstruktion. Durch zwei rot-orange Drehtüren gelangt man in den Innenraum. In jedem Fenstersegment der geschwungenen Glasfassade des Foyers wird die Umgebung gespiegelt. Deren Konstruktion basiert auf einer S-Kurve, die Pfosten neigen sich zunehmend, die Pfostenprofile sind in sich gedreht. Jede Glasscheibe bildet eine andere geometrische Form. Letztendlich fand sich nur eine spezialisierte Fassadenbaufirma, die das Problem dieser Umsetzung zu lösen vermochte.¹³⁰ Die Stahlträger sind in auffälligem Grün gefärbt, einer Farbe, die immer wieder zusammen mit unterschiedlichsten Formen der gläsernen Konstruktion bei Eingängen im Außenbereich sowie Ausgängen im Innenbereich eingesetzt wird. Außen, entlang dieser geschwungenen Gestaltung, wurde eine Sitzstufe aus Sandstein vorgesehen. Zusätzlich hat *Stirling* die wichtigsten Eingänge im Außenbereich mit einer auskragenden Dachkonstruktion (Siehe Abb.25) markiert. Diese „abstrakten“ Glas-Stahlkonstruktionen mit rot, schwarz und blau gestrichenen Eisenträgern wurden direkt an die Außenwand gesetzt und schaffen einen Gegensatz zum „Abbildhaften“. Mit der jeweils unterschiedlich gewählten Anzahl der Dächer sollte eine bestimmte Wertigkeit ausgedrückt werden. Während der Haupteingang des Museums von drei Dächern bekrönt wird, wird der Verwaltungsbau nur mit einem, das *Kammertheater* mit zwei Glasdächern markiert.¹³¹

Am Weg zum Eingang des Theaters trifft man auf eine weitere konisch geformte Glaskonstruktion, dem Eingang ins Museumscafé. (Abb.57) Eine Tür innerhalb der Glaskonstruktion leitet vom Foyer in den Innenraum über.

Rotunde

Die ca. 610 m² große Rotunde (Abb.58), welche angelehnt an das *Schinkel'sche* Vorbild die „Assoziation Museum“ hervorrufen soll, bildet das Zentrum des Baus und ist an den Entwurf des alten Museums in Berlin angelehnt. Im Vergleich zu diesem wurde sie aber nach oben hin offen und begrünt ausgeführt. Der zur Urbanstraße ansteigende, öffentliche Weg ermöglicht den Passanten Einblick in die Tiefe der Rotunde, der Innenhof selbst ist nur für Museumsbesucher betretbar. Die von *Stirling* inszenierte Wegführung durch diesen Baukörper lässt sich mit jener vergleichen, die *Frank Lloyd Wright* für das New Yorker *Guggenheim Museum* erdacht hat. Während *Wrights* gewähltes Leitsystem die Kunst erfahrbar macht, ist es bei *Stirling* die Architektur und Umgebung, die auf diese Weise

¹³⁰ Vgl. Glasforum 3/84, S.18.

¹³¹ Vgl. Stirling 1984, S.258.

erfahrbar gemacht wird. Rodiek identifiziert als Vorbild für die zentralen Ausgänge und den aus Trögen im Gesims hängenden Bewuchs der Außenwände einen von *Stirlings* Lehrer, *Colin Rowe*, publizierten Kupferstich aus 1575, welcher das *Augustusmausoleum* (Abb.59) in Rom als Ruine zeigt.¹³²

In der Rotundenebene (Siehe Abb.20+58), deren Durchmesser 32 m misst, sind zwischen den mit dem Lauf des öffentlichen Weges aufsteigenden Korbbogenfenstern, die sich auf der gegenüberliegenden Seite widerspiegeln, Skulpturen angeordnet. Dabei handelt es sich um fünf marmorne griechische Damen aus der Schule *Johann Heinrich Danneckers* sowie eine Kopie der Dreiergruppe *3 Grazien* (1842/43) von *Achille Stocchi* nach *Antonio Canova*, einer Dauerleihgabe des Städtischen Lapidariums. Sie alle wurden von *Stirling* selbst ausgesucht.¹³³ Der Zugang aus dem Innenhof ins Museum (Abb.60) erfolgt über eine rot-orangefarbene Drehtür, die von dorischen Säulen flankiert und schwerem Gebälk bekrönt ist. Sie ist unter das Bodenniveau der Rotunde gesetzt und über Stufen erreichbar. Durch die gedrungene Proportion erhält der Betrachter den Eindruck, als würde das gesamte Portal im Boden versinken. *Stirling* nannte diesen Entwurf „*Hommage à Weinbrenner*“¹³⁴ und bezieht sich damit auf einen Entwurf des klassizistischen Architekten *Friedrich Weinbrenner* (1766-1826) für ein Zeughaus in Rom (Abb.61) aus dem Jahr 1795. Mit dieser Hommage stellt sich *Stirling* auf die Seite der Ideologie Weinbrenners, einem Vertreter jenes Baustils, in welchem auch die *Alte Staatsgalerie* errichtet worden war. Allerdings wird das formal Übernommene, das den Erfahrungsschatz der Benutzer anregen soll, auch hier seiner eigentlichen Funktion enthoben und verfremdet. Das Portal, welches eigentlich in der Rotundenwand liegen sollte, dient nicht als Durchgang. Als solcher fungiert die dahinter gesetzte Drehtür.¹³⁵

Gebäude der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst

Das Hauptgebäude befindet sich in unmittelbarer Nachbarschaft zur *Staatsgalerie*. Der Entwurf stammt ebenfalls von *Stirling* und wurde in zwei Bauabschnitten 1996 und 2002 fertiggestellt. Laut Ausschreibung zum Wettbewerb der *Neuen Staatsgalerie* galt es, aufgrund von Platzmangel Räumlichkeiten für die Musikhochschule zu schaffen. *Stirling* entwarf ein Gebäude (Abb.62) mit klavierförmigem Grundriss und platzierte es an die linke Ostfassade des Kammerspielbaus. Mit dieser Wahl der Grundrissform sollte auch hier der Inhalt nach außen hin ablesbar gemacht werden. Das hellgelb verputzte Gebäude mit seiner geschwungenen Fassade und den gelben Fensterrahmen bildet zusammen mit dem historischen Altbestand einen Hinterhof. Erreicht wird es entweder über einen schmalen Weg, zwischen den Bestandsgebäuden hindurch von der Urbanstraße kommend, oder über einen unauffälligen Stichweg von der Eugenstraße her.

¹³² Vgl. Rodiek 1984, S.18.

¹³³ Vgl. Bub 1984, S.837.

¹³⁴ *Stirling* o.A. zit. nach Rodiek 1984, S.21.

¹³⁵ Vgl. Rodiek 1984, S.21.

Direktionsgebäude

Im Gebäudetrakt an der Urbanstraße (Siehe Abb.45b) sind auf fünf Geschossen die Museumsdirektion und Bibliothek untergebracht. Er ist aus der Vogelperspektive gesehen von der Museumshauptachse aus rechts situiert und gleicht sich in seiner Höhe den umgebenden Bauten an. Als Vorbild dienten stilistische Elemente aus *Le Corbusiers Doppelhausentwurf* in der *Stuttgarter Weißenhofsiedlung* (Abb.63) sowie seiner *Villa Savoye*, wie etwa die zurückversetzte Säulenreihe im Keller, Erdgeschoss und ersten Obergeschoss, die durchgehenden Fensterbänder der letzten beiden Obergeschosse, der Balkon und die Dachterrasse.¹³⁶ Letztere ist von der Straße aus nicht zu sehen, da die Außenwand darüber hinaus hochgezogen wurde. Quadratische, eingefasste Fenster geben den Blick in die Ferne frei. Der Trakt fungiert auch als Bindeglied zwischen dem Bau der *Neuen Staatsgalerie* und dem Annex der Musikhochschule, indem er für beide Bauten typische Merkmale aufgreift. Der an der Schmalseite gelegene Eingang, eine rot-orangefarbene Drehtür mit Überdachung und die grüne Stahl-Glaskonstruktion hinter der Säulenreihe verweisen auf das Museum, die Putzfassade und gelben Fenster gleichen jenen am Bau der Musikhochschule. Sowohl beim Bau des Direktionsgebäudes als auch beim Annex der Musikhochschule hat *Stirling* die Form vom Inhalt abhängig gemacht. Die Wahl der funktionalen Ästhetik der *Moderne* als Formenvokabular erschien für einen reinen Verwaltungsbau die richtige zu sein und stand der klassizistisch anmutenden Galerie gegenüber.¹³⁷

Kammertheater

Die gesamte Fassade (Abb.64) des *Kammertheaters* ist horizontal unterteilt. Im unteren Bereich bis auf Höhe der Terrassenmauern des Museumsbaus ist die Fassade mit demselben Stein, wie er bei der *Neuen Staatsgalerie* verwendet wurde, verkleidet, die Stockwerke darüber sind verputzt. Der L-flügelige Bau dockt sich südlich an den neuen Museumsbau an. Die beiden rot-orangefarbenen Drehtüreingänge auf Terrassenebene befinden sich unter einem sich konisch verjüngenden Tonnengewölbe (Abb.65) mit zu beiden Seiten flachbogigen Durchgängen, welche wiederum an die nachträglich geschaffenen Passagen an den Flügeln der *Alten Staatsgalerie* erinnern. Es gibt drei Möglichkeiten, den Eingang des *Kammertheaters* zu erreichen – entweder kommt der Besucher von der Terrassenseite der *Neuen Staatsgalerie* (Abb.66) in den Durchgang, von der Eugenstraße (Siehe Abb.21) über Treppen aufsteigend, oder vom Fußweg auf Ebene der *Konrad-Adenauer-Straße* aus über einen Treppenturm (Siehe Abb.22).

Auf Seite der Eugenstraße sitzt der Durchgangsbogen auf einer kleinen, gelb gestrichenen Stütze auf. Zusammen mit der gläsern ausgeführten Gebäudeecke dahinter ergibt sich – ganz im Sinne des „monumentally informal“ – ein starker Kontrast zu der steinern wirkenden, klassizistischen Fassade. Auch hier sah *Stirling* eine bekrönende Dachkonstruktion in den

¹³⁶ Vgl. Rodiek 1984, S.22-23.

¹³⁷ Vgl. ebd. S.21.

dafür typischen Farben vor. (Abb.67) Unlogisch wirkt die dezentrale Platzierung dieser, das größere Dach ist von der Stiege weggeschoben, der eigentliche Aufgang wird vom Kleineren geschützt. Auf Ebene der *Konrad-Adenauer-Straße* befindet sich auf dieser Seite die Einfahrt in die Tiefgarage.

Blickt man von der *Konrad-Adenauer-Straße* frontal (Siehe Abb.22) auf den Gebäudeteil, erblickt man die Ankündigungsfahne des *Kammertheaters*, angebracht in einer rechtwinkligen, hohen Öffnung. Zentral darüber, im Bereich der verputzten Fassade angeordnet, befindet sich eine quadratische Öffnung, unterteilt in vier gelbfarbige Sprossenfenster. Beidseitig davon sind weitere kleinere, rechtwinklige Fensterdurchbrüche untereinander gereiht. Hier sei auf das Entwurfsmotiv „Stadtreparatur“ verwiesen. Laut Rodiek kann diese Schauseite als eine freie Interpretation der Fassade der *Kleinen Schalterhalle* (Abb.68) am *Stuttgarter Bahnhof* (1911-27) von *Paul Bonatz* gesehen werden, sie nimmt aber auch durch Platzierung von Öffnungen auf den *Barth'schen* Altbau Bezug.¹³⁸

Die Durchgangsfassade (Siehe Abb.64) längs zur Eugenstraße beinhaltet – neben einem leicht hervorstehenden, in die Steinverkleidung hineinragenden, gelbsprossigen Fenster – ebenfalls über die gesamte Seite im obersten Drittel in einer Linie verteilte, kleine, rechtwinklige Fenster. Der quer dazu liegende Flügel, in welchem die Künstlergarderoben beherbergt sind, weist im Vergleich zum übrigen Bau weit mehr Öffnungen auf. Dies lässt sich durch die Funktion dieses Bauteils erklären, da die Garderoben mit Licht versorgt werden müssen. Merkwürdig erscheint die längs zur Straße orientierte Fassade dieses Bauteils. Hier sind die Fenster unregelmäßig angeordnet, ein klassizistisch anmutender, aber nutzloser – weil nur von außen angedockter – Erker findet sich im oberen Bereich, der, laut Rodieks plausibler Deutung, als ein Bezug zu den Nachbarsgebäuden zu werten ist.¹³⁹ In der Wiese des Vorplatzes ließ *Stirling* jene Vase von *Friedrich Distelbarth* aufstellen, welche einst im Vorhof der *Alten Staatgalerie* aufgestellt war, bevor sie dort durch ein Reiterstandbild ersetzt wurde.

Auf der Terrassenseite vom Museumscafé (Siehe Abb.66) findet sich ein großes Bullaugenfenster direkt über dem Übergang von Natursteinverkleidung zu Putz. Ebenfalls findet man im oberen Drittel kleine Fensteröffnungen, die sich wie ein Fries ums Eck zu ziehen scheinen.

Materialien und Farben

Wie schon bei den Ausführungen zur Tiefgarage erwähnt, handelt es sich beim gesamten Neubau nicht, wie der erste Eindruck vermuten lässt, um ein Bauwerk aus Quadersteinen, sondern um einen ummantelten Betonbau. Die gesamten Betonmauern (Abb.69) wurden mit einer horizontal rhythmisch verlaufenden Bänderung zweier heimischer, unterschiedlich formatiger Natursteinplatten verkleidet. *Stirling* wählte für die breiteren Bänder (74 cm Höhe)

¹³⁸ Vgl. ebd.

¹³⁹ Vgl. ebd. S.16.

den helleren Bad Cannstatter Travertin, für die schmälere (37 cm) den etwas dunkleren Weiler Schilfsandstein. Im Sockelbereich kam Kirchheimer Muschelkalkstein zur Anwendung, dasselbe Material, welches auch für die Terrassenbeläge, Außentreppen und Rampen verwendet wurde. Der Wandaufbau besteht von innen nach außen gesehen aus einer 25 cm breiten Betonwand mit 6 cm Wärmedämmung, 4 cm Hinterlüftung und an Edelstahllankern befestigten, 4 cm dicken Natursteinplatten. Letztere sind ohne Verfugung angebracht. Deren Ecken sind nicht auf Gehrung geschnitten, sodass spätestens bei diesem Anblick die Illusion erlischt, dass es sich hierbei um einen Steinbau handelt.¹⁴⁰ Diese Verkleidung zieht sich über den gesamten Neubau mit Ausnahme des *Kammertheaters* – hier kommt das Material nur teilweise zur Verwendung –, dem Direktionsgebäude und Musikhochschulannex. Beide Materialien, sowohl der gelblich gefärbte Putz wie auch der Sandstein, nehmen Bezug auf den Bau der *Alten Staatsgalerie*.¹⁴¹ Die Hohlkehlen, welche die Mauern der Skulpturenterrassen säumen, bestehen aus Sichtbeton.¹⁴² (Siehe Abb.23) Die finale Anordnung der Steinplatten überließ *Stirling* den Arbeitern am Bau. Er wollte eine einheitliche Mauerung vermeiden und das individuelle Aussehen einer jeden Platte zur Geltung kommen lassen. „It can look like more or less stone.“¹⁴³ Durch die Unregelmäßigkeit der Platzierung der Steinplatten wird mit der vermittelten Monumentalität eines Steinbaus gespielt. Der vorherrschende Eindruck des Mächtigen wird durch die Asymmetrie der Steinsetzung durchbrochen, die Illusion als solche enttarnt.

Auch lässt sich am gesamten Neubau eine durchgängige Abhängigkeit zwischen Material bzw. Funktion und Farben erkennen. So kann man bei einer Rundwanderung die immer gleich ausgeführten Details wiederfinden. Kennt man die Farbcodes, weiß man auch, welches Material sich hinter der jeweiligen Farbe verbirgt. Die Fensterstreben sind gelb angestrichen, die Farbe steht für das Material Holz. Die Metallstreben der Glaskonstruktionen sind durchgängig in Grün gefasst. Die Handläufe sind in Rosa und Hellblau, die zylinderförmigen Drehtüren in Rot beschichtet. Die „Vordachkonstruktionen“ sowie die Konstruktion des Stiegenportikus aus Stahl sind in den Farben Rot, Schwarz und Blau akzentuiert. Eine Ausnahme stellt die das Tonnengewölbe auffangende Stütze des *Kammertheaters* auf Seite der Eugenstraße dar. Sie ist gelb lackiert, trotzdem aber nicht in Holz, sondern Stahlbeton ausgeführt worden.¹⁴⁴ Die auffälligen Farben, die sich teilweise in das Farbsystem der *De-Stijl*-Gruppe eingliedern, werden einerseits verwendet, um hervorzuheben, andererseits stellen sie einen Kontrapunkt zur klassizistisch wirkenden Fassade dar. Erneut wird hier die *Moderne* neben Tradition gesetzt, „abstract“ neben „representational“.¹⁴⁵

¹⁴⁰ Vgl. Bub 1984, S.837.

¹⁴¹ Vgl. Rodiek 1984, S.16.

¹⁴² Vgl. ebd. S.20.

¹⁴³ Stirling 1983 zit. nach Rodiek 1984, S.21.

¹⁴⁴ Vgl. Rodiek 1984, S.20.

¹⁴⁵ Vgl. ebd. S.19.

Formen

Der in seiner Grundanlage klar gegliederte, geometrische Baukörper wurde von *Stirling* durch Anbringen diverser „abstrakter Formspiele“ aufgelockert. Teilweise wird ein skulpturaler Charakter hervorgerufen, an anderen Stellen Dynamik und Strahlkraft erzeugt. Die subjektiven Empfindungen der Betrachter werden mit diesen Stilmitteln gelenkt, die Monumentalität wird entspannt.¹⁴⁶ Dies äußert sich beispielsweise an den Engstellen (Siehe Abb.51), wo sich die auskragenden Hohlkehlen der Wände der Ausstellungsbereiche den Wänden der Rotunde annähern. In diesem Bereich kann man *Stirlings* formales Spiel besonders gut ablesen. Durch Zurückschwingen der Hohlkehle verändert sich die Perspektive laufend, je weiter man in den von einem Tonnengewölbe überfangenen Durchgang in Richtung Eingang schreitet.

Die Ein- und Ausgänge in die Rotunde sind durch einen rundbogigen Abschluss gekennzeichnet und heben sich von den rechteckigen Aussichtsfenstern ab. Die mehrfach platzierten, unterschiedlich geschwungenen, grünen Stahl- und Glaskonstruktionen sowie u.a. das Anbringen von verschiedenförmigen und -formatigen Fenstern tragen zur Auflockerung des Gesamtbildes bei – die Monumentalität wird entschärft durch das Informelle. Die Fensterformen reichen von rechteckig über „romanisch“ bis hin zu Bullaugen und sind, wie die diversen, am Bau angebrachten Türen und Bögen teilweise ohne Einfassung in die Wände geschnitten, treten hervor oder weisen variationsreiche, vorgeblendete Rahmungen auf. Der *Kammertheaterflügel* ragt weit über den neuen Museumstrakt hervor und wird so zu einem eigenständigen Baukörper erkoren. Der Musikhochschulannex scheint sich durch seine geschwungene Fassade aus den Bestandsgebäuden herauswinden zu wollen.

Konstruktion und Technik

Die Tiefgarage gründet auf Einzelfundamenten, der in den Berg hineinragende Teil hat eine tragende Platte zum Fundament. Der gesamte Gebäudeteil weist nur eine Dehnfuge auf, welche das *Kammertheater* und den Bau der Musikhochschule vom Baukörper der Galerie abtrennt. Dieser erstreckt sich über eine Länge von 102 m und eine Breite von 90 m. Aufgrund der weiten Abmessungen musste die Bewehrung eng gesetzt werden, um Risse in den Betonmauern zu vermeiden. Die großen Lasten der Skulpturenterrassen und Außenwände des Galeriebereichs werden durch Pilzkopfstützen in den Sälen des Eingangsgeschosses abgetragen. Das Dach des Foyers wird über fächerförmig ausgerichtete Stahlträger getragen. Die dreiläufige Rampe im Innenbereich ist freitragend und lagert an nur einer Stelle, an der Kehre, auf einer „Pencil-Stütze“ auf – mit Stahlkern aus Walzprofilen, die nach oben hin zugespitzt sind. Die 10 m hohen Galerieaußenwände tragen nicht nur ihr Eigengewicht, sondern auch die Lasten von angehängten Decken, Querwänden und dem Dach. Letzteres über Galerie und Theater spannt über 16 m und besteht aus

¹⁴⁶ Vgl. ebd. S.20-21.

Stahlfachwerkbindern in 2 bzw. 3 m Höhe. Die Binder über den Galerieräumen tragen ein verglastes Satteldach.¹⁴⁷

Die Wärmeversorgung erfolgt über das Fernheiznetz. Galerieräume, Wechselausstellungs- und Vortragssaal sowie *Kammertheater* sind klimatisiert. Die Zuluft wird unter der gläsernen Decke der Galerieräume zugeführt, die Fortluft in Bodennähe abgesaugt. Für den Luftaustausch dienen die zwei in jeweils Grün und Blau gehaltenen, 5 m hohen Luftansaugrohre in der Urbanstraße. (Siehe Abb.70)¹⁴⁸ Wilford beschrieb deren Entstehung als Hommage an das *Centre Pompidou* in Paris, wo ebenfalls die Technik nicht nur funktional, sondern auch als ästhetische Komponente eingesetzt wurde, und verweist somit auf die Entwurfscharakteristika „Zitate, Technik und Humor“.¹⁴⁹ Die Beleuchtung der Ausstellungsräume changiert zwischen Stärken von 50 und 200 Lux und ist dimmbar. Es besteht aber auch die Möglichkeit, durch Verstellen der Sonnenschutzlamellen Tageslicht in den Raum zu filtern.¹⁵⁰

Als Überleitung zur Beschreibung des Innenraums ist festzuhalten, dass sich bei der *Neuen Staatsgalerie* die im Außenbereich hervorgehobenen Gebäudeteile im Inneren erkennen lassen und umgekehrt auch die dominanten Innenkonstruktionen an der äußeren Oberfläche ablesbar sind. Im Außenbereich zeichnen sich auf Höhe der Terrassen das Foyer, die Belichtungskuppel der Verkaufsrotunde und die ansteigende Decke der Innenrampe ab. Im Innenraum identifizierbar sind die Stützenreihen vom die Verkaufsrotunde bekrönenden Glasdach sowie des Rampenweges und der öffentliche Fußweg der Rotunde. Bei Letzterem kommt es zu einer verminderten Deckenhöhe, der Eindruck einer räumlichen Trennung entsteht.¹⁵¹

4.5. DER INNENRAUM

4.5.1. Das Erdgeschoss¹⁵²

Betrachtet man den Grundriss des Erdgeschosses (Siehe Abb.28), erkennt man die Herausbildung dreier Achsen, entlang derer sich die Hauptfunktionen und -erschließungen gliedern.¹⁵³

¹⁴⁷ Vgl. Blomeyer in: DBZ 3/1984, S.10 und Wilkens in: Finanzministerium Baden-Württemberg/Staatliches Hochbauamt 1 Stuttgart 1984, S.67-68.

¹⁴⁸ Vgl. ebd.

¹⁴⁹ Vgl. „Leuchtturmprojekte in der Architektur - Genese. Bedeutung. Wirkung“ - Fachtagung, Staatsgalerie Stuttgart, 12./13. Januar 2012; Rahmenprogramm zur Sonderausstellung „James Frazer Stirling - Notes from the Archive. Krise der Moderne“ bis 15. Januar 2012; Donnerstag, 12. Januar 2012, 19.30 Uhr, Auftaktvortrag in der Neuen Staatsgalerie Stuttgart: „Michael Wilford presents the Neue Staatsgalerie“. Der ehemalige Partner von *James Stirling* erläutert Geschichte und Bedeutung des Bauwerks aus erster Hand.

¹⁵⁰ Vgl. Blomeyer in: DBZ 3/1984, S.10 und Wilkens in: Finanzministerium Baden-Württemberg/Staatliches Hochbauamt 1 Stuttgart 1984, S.67-68.

¹⁵¹ Vgl. Rodiek 1984, S.22.

¹⁵² Für die in diesem Kapitel erwähnten Angaben für Abmessungen und Flächen vgl. Wilkens in: Staatliches Hochbauamt Stuttgart 1984, S.70.

Die Nord-Süd-Achse

Hier reihen sich die Treppe zum nördlichen Galerieflügel, das Foyer mit Verkaufsrotunde, die Garderobe, der Zugang zum tiefer gelegten Film- und Vortragssaal, die Rampe zum südlichen Galerieflügel, die Cafeteria und das Theaterfoyer aneinander.

Die Ost-West-Achse

Sie erstreckt sich zwischen dem Anbau der *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst* und dem *Kammertheater* und vereint das Treppenhaus der Musikhochschule mit der Kammertheaterrampe.

Die Mittelachse

Diese verläuft entlang der linken inneren Rotundenwand. Der Besucher wird vom Foyer in den Saal der Wechselausstellungen oder zum gegenüberliegenden Ausgang zur Rotundenterrasse geleitet. Auch kann man über einen unterhalb des äußeren, öffentlichen Weges ansteigenden inneren Weg und die anschließende Treppenanlage in die Mitte des Obergeschosses gelangen und als Besucher die Sammlungsräume oder Terrassen, als Mitarbeiter die Bibliothek im Verwaltungsgebäude erreichen.

Im Untergeschoss zeichnet sich eine klare Trennung zwischen Erschließungsflächen und Räumlichkeiten ab, wohingegen dies im Obergeschoss nicht der Fall ist. Auch die Nebenräume, wie etwa die Depots östlich des Wechselausstellungssaals, folgen dieser strikten Trennung. Die Erschließung befindet sich hier an den Enden, im Westen ein Lastenaufzug für die Galerieräume, im Osten findet die Anlieferung statt. Der Gebäudeteil im Osten hinter Wechselausstellungssaal, Rotunde und Film- und Vortragssaal beinhaltet Räume für Seminar- und Restaurationszwecke, Depots und ein Photolabor.

Die dargelegten Entwurfscharakteristika und Leitmotive lassen sich auch in den einzelnen Innenräumen ausmachen. So finden sich auch in diesem Bereich zahlreiche Auflockerungen des Monumentalen durch das Informelle, welche in der folgenden Beschreibung Erwähnung finden. Generell fällt auf, dass im Untergeschoss durch unterschiedliche Formen, Farben und Materialwahl auffälliger Kontraste erzielt wurden als im Obergeschoss.

Ein Rundgang

Betritt der Besucher das Foyer (Abb.71) durch eine der beiden rot-orangefarbenen Drehtrommeltüren, sticht ihm sofort der grüne Noppenboden ins Auge. Hierbei handelt es sich um dieselbe Farbe, die für Stahlkonstruktionen im gesamten Haus gewählt wurde. Der Eingangsbereich erstreckt sich über zwei Stockwerke und wirkt durch die Kombination von eintretendem Tageslicht und dem Grün des Industriebodens angenehm hell und freundlich. Linker Hand erblickt man eine durch Pfeiler umrahmte und durch Oberlicht beleuchtete

¹⁵³ Hier sei nochmals erwähnt, dass das Planmaterial zur *Neuen Staatsgalerie* nicht wie üblich genordet, sondern in diesem Fall geostet dargestellt ist.

Verkaufsrotunde (Abb.72) aus Kirschholz. Die Belichtungskuppel durchstößt die Decke des Foyers und ragt über den Terrassenbereich hinaus. Durch die von der Rotunde wegführenden, in die Decke eingelassenen Beleuchtungsröhren, die sich in unterschiedlichen Strahlenlängen von dieser entfernen, wird sie zum Zentrum erhoben, obwohl diese axial gesehen nicht mittig positioniert wurde. Rechter Hand entlang der grünen Stahl-Glaskonstruktion (Abb.73) verläuft, die S-Form der Fassade aufnehmend, eine Bank aus demselben Holzmaterial wie die Verkaufstheke. Diese Sitzmöglichkeit lädt zum Verweilen ein, dient aber auch als Treffpunkt für Führungen.

Hat der Besucher das Ticket am Verkaufsstand erstanden, gibt es für ihn drei Möglichkeiten der Erschließung. Entweder wählt er linker Hand den Weg 1 (Abb.74), der einerseits zum Wechselausstellungssaal abwärts, andererseits über Treppen ins obere Stockwerk in Richtung Altbau und auch zum chronologischen Beginn der Sammlung der *Neuen Staatsgalerie* führt. Oder aber er geht rechts ab (Abb.75) in Richtung *Kammertheater* (Weg 2) und hat dort die Möglichkeit, an der Garderobe vorbei in den Film- und Vortragssaal, ins Café oder mit dem Lift bzw. über die Rampe ins Obergeschoss zum chronologischen Ende der Sammlung der *Neuen Staatsgalerie* zu gelangen. Die dritte Wegemöglichkeit (Abb.76) wäre, an der Verkaufsrotunde vorbei an der linken Rotundeninnenwand in den links liegenden Wechselausstellungssaal zu gehen oder den gegenüberliegenden Ausgang in den Freiraum der Rotunde zu wählen. Auch könnte man die an dieser Wegekreuzung ansteigende, getreppte Rampe nehmen, um dann weiter über Treppen in die Mitte des U-förmigen Traktes im Obergeschoss zu gelangen, um von dort wiederum entweder nach links und rechts zu den Sammlungsräumen zu schreiten oder geradeaus, wieder über eine rot-orangefarbene Drehtrommeltür, auf die Freiterrassen der Ausstellungsebene zu gelangen.

Die Belichtung für das gesamte ca. 900 m² große Foyer erfolgt über die äußere Glasfassade, einen Teil der Fenster des in das Foyer ragenden Rotundenteils, die Belichtungskuppel der Verkaufstheke und in die Decke eingelassene Neonröhren. Diese sind, unterschiedlich lang und sollen durch ihre Verteilung die Bewegungsrichtungen des Publikums darstellen.¹⁵⁴ Barthelmeß, der in seiner Magisterarbeit Museumsbauten der *Postmoderne* untersucht hat, vertritt die Meinung, *Stirling* habe mit der Planung des Foyerbereichs Orientierungslosigkeit erzeugen wollen, die Erschließung wäre zu diesem Zweck dezentral angelegt worden.¹⁵⁵ Generell kann festgehalten werden, dass das Erdgeschoss frei und offen geplant ist. Der Besucher soll den mal tageslichtdurchfluteten, dann wieder niedrigeren, sich verdunkelnden Raum erfahren und lediglich von durch Form, Farben oder Materialien hervorgehobene Bauteile – z.B. durch die Verkaufsrotunde, den geschwungenen Garderobentisch, die Innenrampe oder Aufzugskonstruktion – geleitet werden. Die Bewegung auf der Eingangsebene unterliegt keinen direkt vorgesehenen Abläufen, intuitiv bieten sich alle nachfolgend beschriebenen Wege an. Für einen „typischen“ Museumsbesuch aber, welcher

¹⁵⁴ Vgl. Rodiek 1984, S.19.

¹⁵⁵ Vgl. Barthelmeß 1988, S.80.

aus einer Abfolge von Ticketerwerb, Aufsuchen der Garderobe/Schließfächer und Fahrt mit dem Aufzug oder Weg entlang Stiegen/Rampe zu den Ausstellungsräumen besteht, ist es der nachfolgend beschriebene Weg 2 der sich als Hauptweg herausstellt. Grundsätzlich obliegt die Entscheidung aber dem Besucher, je nachdem in welcher Richtung man die Geschichte der Kunst erfahren will wählt man den dafür direktesten Weg. Baker, welcher den Entwurfsprozess der *Staatsgalerie* in seiner Publikation genau nachgezeichnet hat, dokumentiert, dass *Stirling* die schon für den nicht umgesetzten Düsseldorfer Museumsentwurf erprobten Bewegungsabläufe auf den Stuttgarter Entwurf übertragen hat. Ausgehend von der Rotunde in der Mittelachse werden links der Haupteingang und rechts der freistehende Aufzug mit Rampe positioniert.¹⁵⁶ Die daraus resultierenden Wegemöglichkeiten werden nachfolgend detailliert beschrieben.

Weg 1

Linker Hand der Verkaufsrotunde ergeben sich für den Besucher zwei Möglichkeiten. Einmal die nahe dem Haupteingang, parallel zur Außenwand ins Obergeschoss führende Treppe (Abb.77) zu nehmen. Im Bereich des ersten Treppenlaufs liegt die Decke noch sehr niedrig. Erlangt man das Podest und steigt über den zweiten Treppenlauf in Richtung Eingang zu den Sammlungsräumen empor, öffnet sich der Stiegenraum. Auf Podesthöhe kann man durch das romanische, sich über die Höhe von zwei Stockwerken erstreckende Fenster hindurch auf die *Liegende* von Moore blicken. Die andere Möglichkeit wäre, die parallel zur Treppe verlaufende, abwärts führende Rampe zu nehmen. Diese führt vorbei an Glaskästen und Schließfächern in eine Aufenthaltszone, von welcher aus der Besucher den Aufzug ins Obergeschoss nehmen oder den Wechselausstellungsraum betreten kann. Die Mitarbeiter des Museums haben von dort aus weiters die Möglichkeit, in den Anlieferungsbereich, zu den Depots, Seminarräumen und dem Photolabor zu gelangen.

Weg 2

Verfolgt man den Weg nach rechts in Richtung *Kammertheater* (Abb.78), fällt auf, dass sich der Raum im Bereich Garderobe verengt, von der Wirkung her zusammenzieht und verdunkelt. Grund dafür ist das Zusammentreffen zweier Unteransichten von Rampen, der öffentlichen Außenrampe und der Rampe, die in das obere Stockwerk der Ausstellungsräume leitet. Letztere wird von einer mächtigen, bleistiftförmigen Stütze getragen. Die Garderobe (Abb.79) besteht aus einer langgestreckten, geschwungenen Kirschholztheke mit dahinter freistehenden Kleiderständern. Gegenüber – auf der rechten Seite des Rotundeninnenhofs – befindet sich der 90 cm tiefer liegende Film- und Vortragssaal (Abb.80), zu welchem eine leicht geneigte Rampe leitet. Der trapezförmige, ca. 610 m² große Raum (Siehe Abb.24), welcher sich in Richtung Bühne verjüngt, bietet Platz für ca. 480 Zuschauer. Die Lichtrasterdecke wird von an den Rändern angeordneten

¹⁵⁶ Vgl. Baker 2011, S.269.

Pilzkopfstützen getragen – allerdings nur optisch. *Stirling* setzt die Pilzkopfstützen, wie auch im Wechselausstellungssaal, teilweise nur der Raumsymmetrie wegen ein. Sie erwecken den Anschein, als würden sie die Lichtdecke tragen, welche aber eigentlich von der durch sie verdeckten Betondecke gehalten wird. So entsteht ein Kontrast zwischen den traditionell anmutenden, in ihrer Betonstruktur belassenen Stützen mit der modernen, technischen Deckenkonstruktion.¹⁵⁷ Auffallend sind zwei, die gesamte Raumlänge entlang führende Klimakanäle. Ursprünglich war der Raum vom Foyer mit einem Vorhang, welcher die Geräuschkulisse der ankommenden Besucher abhalten sollte, abtrennbar. Heute befindet sich an der Stelle des Vorhangs eine klappbare Wandkonstruktion.¹⁵⁸

Verfolgt man den gewählten Weg in Richtung *Kammertheater*, weitet sich der Raum wieder und man erreicht links die Rampe oder über drei Stufen das Plateau (Abb.81) vor dem hydraulisch gesteuerten Aufzug. Rechts davon befindet sich eine Glastür – der interne Eingang ins Museumscafé. Gegenüber dem Caféeingang gelangt man, ebenfalls durch eine Glastür, ins *Kammertheater* und die angrenzenden Räume der Musikhochschule. Museumsseitig – rechts vom Eingang ins Restaurant – ist eine Ebene ausgebildet, die mittlerweile als Informationsfläche dient. Hier sind Lehnssessel und Fernsehgeräte aufgestellt. Zuvor war hier der Museumsshop untergebracht. Mittlerweile gibt es nur noch einen einzigen Shop für den Gesamtbau der *Staatsgalerie*. Er befindet sich im Bereich des Altbaus. Die Rampe links (Abb.82) ist eierschalenfarben akzentuiert und windet sich über drei Läufe in die obere Ausstellungsebene. Kontrapunktiert wird sie von einem freistehenden Aufzugsturm (Abb.83), dessen Kabine rot-orange und dessen Stahlgerüst blau ist. Auch diese Turmkonstruktion wurde von *Stirling* in Szene gesetzt. Bei der Fahrt ins Obergeschoss kann der Besucher durch die teils gläserne Kabine und die im Obergeschoss den Turm viertelkreisförmig umrahmende, grüne Stahl-Glaskonstruktion auf die dahinterliegende, westliche Skulpturenterrasse bzw. die *Alte Staatsgalerie* blicken.

Weg 3

Verfolgt man den Weg rechts an der Verkaufsrotunde vorbei zentral in Achsenrichtung, gelangt man nach Beschreiten einer viertelkreisförmigen, absinkenden Rampe in den Bereich des Übergangs (Siehe Abb.76) zwischen Wechselausstellungssaal links und Rotundenterrasse rechts. Beim Eingang in den Saal handelt es sich um eine Türkonstruktion aus Stahl und Glas, die, wie die Haupteingangskonstruktion, ebenfalls grün gefärbt ist. Der ca. 750 m² große, rechteckige Saal (Abb.84), welcher, wie der Film- und Vortragssaal, 90 cm tiefer als der Eingangsbereich liegt, bietet Platz für die flexible Anordnung von Stellwänden und kann so bis zu 1000 m² Hängefläche erzielen. Die Raumhöhe beträgt 6 m, verschieden dimensionierte Klimakanäle hängen auch hier von der Decke. Da der Raum nicht vom Tageslicht erreicht wird, wurde er mit Kunstlicht ausgestattet. Die Lichtrasterdecke wird auch hier optisch von sechs zentral im Raum angeordneten Pilzrasterstützen getragen. An der

¹⁵⁷ Vgl. Rodiek 1984, S.19.

¹⁵⁸ Vgl. o.V. in: Kunstvermittlung 2011, S.18.

Ostfassade befindet sich eine Tür, welche die direkte Verbindung zum Anlieferungsbereich ermöglicht.

Beim gegenüberliegenden Ausgang in den Innenhof der Rotunde handelt es sich um die schon in den Außenbereichen eingesetzte, rot-orangefarbene Drehtrommeltür. Durchschreitet der Besucher diese, muss er über drei Stufen, überschattet von dem zuvor beschriebenen Portikus, auf die Terrassenebene steigen. Gegenüber diesem Ausgang führen Freitreppen direkt auf die Terrassenebenen der Ausstellungsräume.

Zurück im Gangbereich kann man auch die in das Obergeschoss ansteigende, abgetreppte, viertelkreisförmige Rampe (Abb.85) wählen. Diese gibt über die mit dem Verlauf der öffentlichen Außenrampe ansteigenden Korbbogenfenster den Blick in den Außenraum frei. Zentral in der Achse stößt man hinter einer Glastür ins Stiegenhaus (Abb.86), welches in das obere Stockwerk leitet.

Materialien, Möbel

Auch im Innenraum setzt *Stirling* auf Kontraste im Sinne der Auflockerung durch das Informelle. Die grüne, S-förmige Stahl-Glaskonstruktion, die rot-blaue Konstruktion des hydraulischen Aufzugs, die eierschalenfarbenen gerahmten Rampe und der Noppenboden stechen ins Auge. Letzterer kommt in den Bereichen des Besucherverkehrs – Eingangsbereich, Rampen, Café – zum Einsatz. (Siehe z.B. Abb.71) Eine Ausnahme bildet die Bodenfläche der Verkaufsrotunde, welche durch polierten Muschelkalksteinboden (Siehe Abb.72) hervorgehoben wurde. Die beiden Säle verfügen über Eichenparkettboden. (Siehe z.B. Abb.24) Kirschholztheken und Sitzbänke in den Nischen der Fenster zur Rotunde stehen neben Designklassikern. (Siehe Abb.80+81) *Stirling* hat die Bestuhlung im gesamten Gebäude selbst bestimmt, er wählte bewusst Mobiliar von Vertretern des *International Style* als Kontrast zum Repräsentativen aus.

4.5.2. Das Obergeschoss¹⁵⁹

Steigt der Besucher nun den vorhin gezeichneten Weg 1 empor, gelangt er in den Foyerbereich (Abb.87) des Obergeschosses, welcher durch eine schräge, leicht in den Ausstellungsraum hineinragende, grüne Stahl-Glaskonstruktion, die als Windfang fungiert, markiert ist. Nach Öffnen der Tür gelangt man in den Raum 28 (Abb.88), chronologisch gesehen lag hier der Schaubeginn der im Neubau gezeigten Sammlung. Es entsteht der Eindruck, als befände man sich in einem anderen Gebäude. Hier herrschen, im Vergleich zum Eingangsgeschoss, klare Linien vor, es gibt keine Einschnitte von außen, man blickt durch axial ausgerichtete Durchgänge auf eine Aneinanderreihung von Räumen. (Abb.89) Um den Weg durch eine thematische und chronologische Abfolge der Schaustücke zu gewährleisten, hat *Stirling* das Prinzip der „Enfilade“ gewählt. Durch das Aneinanderreihen

¹⁵⁹ Für die in diesem Kapitel erwähnten Angaben für Abmessungen und Flächen vgl. Wilkens in: Staatliches Hochbauamt Stuttgart 1984, S.70.

der Räume ist der Weg des Besuchers in gewisser Weise vorgegeben, jedoch gelingt es ihm auch hier, das barocke Vorbild durch mehrere Ab- und Antrittsmöglichkeiten, das Ausbilden unterschiedlicher Raumgrößen und Höhen oder das Wechseln von Fußbodenmaterialien aufzulockern.

Bei Ankunft linker Hand (Abb.90) erblickt man den Übergang zwischen dem Neu- und Altbau. Von außen wirkt dieser wie eine steinerne Brücke. (Siehe Abb.44) *Stirling* hat sie vollständig mit dem auch sonst verwendeten Fassadenstein verkleiden lassen. Sie verjüngt sich in Richtung eines zu einem Portal ausgebauten Fassaden-Mittelrisalits des Altbaus und fungiert als Schwellenübergang. Die ursprünglich in der Fassadengliederung enthaltenen Pilaster wurden zusammen mit einer bestehenden Fensteröffnung in das Portal integriert. Motive aus dem Altbau werden mit dem Neubau vermischt. Im Innenraum, auf Seite des *Stirling*-Baus, trägt eine mächtige Pilzkopfstütze die Decke, zwei kreisrunde Oberlichteinschnitte erhellen den Übergang. Die Stütze verweist auf das Erdgeschoss und ist, wie auch teilweise dort, als Stilmittel ohne tragende Funktion eingesetzt worden. Es soll der Eindruck entstehen, als wäre die Stütze aus einem der Einschnitte herausgeschoben worden.¹⁶⁰

15 verschieden große und hohe, rechteckige Räume, nummeriert von 28-42, bilden die U-förmige Enfilade, welche die Terrassen, aber auch die Rotunde umschließt. (Siehe Abb.28b) Die Eckräume erreichen eine maximale Größe von 250 m² bei einer Höhe von 6 m. Die Räume dazwischen haben ein Mindestmaß von 65 m² bei 4,6 m Raumhöhe. Die Schausammlung bietet auf ca. 2200 m² in etwa 2800 m² Hängeflächen. Die gesamten Wandflächen (Abb.91) sind hell gehalten und bilden ab Gesimshöhe eine ca. 1 m hohe Hohlkehle aus, knapp darunter ist eine Leiste zum Aufhängen der Kunstwerke in den Beton eingelassen. Als Hauptlichtquellen dienen die hohen, doppelflügeligen Türen zum Terrassenbereich sowie eine steuerbare Sonnenschutzlamellenkonstruktion mit lichtdurchlässiger, gläserner Rasterabdeckung. Das Glas ist durch eine grüne Stahlrasterung eingefasst und lässt die dahinterliegende Konstruktion durchscheinen. Als Stimmungslichter ließ *Stirling* über den Aufhangschiene der Bilder Teilstücke eines Gesimses (Abb.92) mit dahinterliegenden Deckenstrahlern aus Leuchtstoffröhren an die Wand montieren. Diese waren ursprünglich für den gesamten Ausstellungsbereich vorgesehen, aus Angst vor zu viel Schmuck für die kleinen Räume wurden sie letztendlich nur in den großen Eckräumen installiert.¹⁶¹ Der Bodenbelag variiert. Im Bereich rechts vom mittig situierten Stiegenhaus wurde Eichenparkett verlegt, die links davon gelegenen Räume wurden mit hellem Teppichbodenbelag versehen. (Abb.93) Als Durchgangsmotiv (Siehe Abb.89) zwischen den einzelnen Räumen wählte *Stirling* hervorstehende Gewände aus weiß gestrichenen Pressspanplatten mit bekrönendem Dreiecksgiebel. In diese wurden die fortlaufenden Raumnummern in Medaillonfeldern platziert. Rodiek schließt bei diesem Motiv nicht aus,

¹⁶⁰ Vgl. Rodiek 1984, S.16.

¹⁶¹ Vgl. ebd. S.31.

dass sich *Stirling* in der Ausgestaltung an einem Stuttgarter Vorbild, einem Seiteneingang des Opernhauses (Abb.94), orientiert haben könnte.¹⁶² Wie schon im Antrittsgeschoss wurde auch in den Ausstellungsräumen die Möblierung von ihm selbst ausgewählt. (Siehe Abb.91) Hat der Besucher die gesamte Enfilade durchschritten, eröffnet sich ihm als Ausgang das schon bekannte Motiv – eine grün lackierte Stahl-Glaskonstruktion. (Abb.95) Für den Weg ins Erdgeschoss kann zwischen Rampe oder Aufzug gewählt werden.

4.5.3. Das Direktionsgebäude

Dieses (Siehe Abb.45b) gliedert sich in drei Stockwerke für ca. 500 m² Bibliotheks-räumlichkeiten, die darüber liegenden beiden Geschosse hinter den Fensterbändern sind ausschließlich für die Verwaltung bestimmt. Auf fünf eingezogenen Zwischenebenen der Bibliothek wurden das *Archiv Sohm*, der Nachlass *Will Grohmanns* und das *Oscar-Schlemmer-Archiv* untergebracht. Eine Wendeltreppe aus einer Lochblechummantelung in Rot-Orange verbindet die einzelnen Ebenen. Wie schon im Foyerbereich des Museumsbaus wählte *Stirling* auch hier eine hinter der grünen Stahl-Glasfassade verlaufende Holzkonstruktion. Im Fall der Bibliothek handelt es sich aber nicht um eine Sitzgelegenheit, sondern um einen schmalen Arbeitstisch. Als Sessel dienen Stühle der Firma *Thonet*.

4.5.4. Das Museumscafé

Das Museumscafé liegt zwischen Museums- und Kammertheaterfoyer und ist von innen beidseitig zugänglich. Der Haupteingang versteckt sich hinter einer konisch grünen Stahl-Glaskonstruktion auf Seite der Promenade. Gleich beim Betreten sticht, wie schon beim Museumsfoyer, der grüne Noppenboden ins Auge. Im Kontrast dazu stehen die rot-orangefarbene Decke und Theke sowie hölzerne *Thonet*-Stühle.

4.5.5. Das Kammertheater

Der Eingang ins *Kammertheater* liegt im tonnengewölbten Durchgang des Theatertraktes. Das Foyer betritt man durch zwei zylinderförmige, rot-orangefarbene Drehtüren. (Abb.96) Linker Hand, leicht erhöht, befindet sich der Zugang zum Café. Vom Eingang geradeaus blickt man in den Garderobenbereich. (Abb.97) Den Theaterraum, welcher als „Black Box“ gestaltet ist, erreicht man linksseitig über konvex geformte Stufen und weiters über eine zweiläufige und glasgedeckte Rampe. (Abb.98) Der völlig neutral gestaltete Theaterraum bietet Platz für maximal 400 Besucher. Verstellbare Wände, von der Decke hängende Gitterroste für Installationen, sowie eine auf Fußbodenniveau des Publikumsraums gelegene Bühne, machen eine flexible Gestaltung möglich. Gegenüber liegt der ebenso ausgestattete Probebühnenbereich (Siehe Abb.28), welcher bei Bedarf zeitgleich bespielt werden kann, da die beiden Räume durch eine schwere Betonwand mit Vorsatzschale voneinander getrennt

¹⁶² Vgl. ebd. S.19.

sind. Die Künstlergarderoben für ca. 35 Personen sind im parallel zur *Konrad-Adenauer-Straße* liegenden Trakt untergebracht.

4.5.6. Die Musikhochschule

Den Eingang zum Annexbau der Musikhochschule erreicht man von außen entweder über einen schmalen, ansteigenden und abgetreppten Weg von der Eugenstraße, oder über eine enge Stichstraße von der Urbanstraße aus. Auch können die Räumlichkeiten vom Neubau der *Staatsgalerie* oder dem *Kammertheater* her betreten werden. Acht Übungszimmer bis zu 25 m² sowie ein großer Übungsraum mit 100 m² sind in diesem Bauteil beherbergt. (Siehe Abb.28)

4.6. DIE EXPONATE

Seit der Eröffnung des Neubaus im Jahr 1984 sind mittlerweile 28 Jahre vergangen. Seither gab es verschiedene Direktoren mit unterschiedlichen kuratorischen Ansätzen und jeweils eigenen Vorstellungen, wie man die Sammlung, welche sich natürlich im Laufe der Jahre auch verändert bzw. erweitert hatte, zu präsentieren habe. In diesem Kapitel wird dem Verhältnis zwischen architektonischer Rahmung und ausgestellter Kunst nachspürend dargestellt, wie sich die Präsentation der Exponate im Zeitverlauf verändert hat und wie sich der Dialog zwischen Exponaten und Architektur entwickelt hat. Im Folgenden wird ein kurzer Abriss der Anordnung und Hängung der Kunstwerke bei Eröffnung 1984 – soweit aus Quellenmaterial rekonstruierbar – nachgezeichnet sowie wichtige Veränderungen bis ins Jahr 2012 berücksichtigt und dargestellt werden.

Peter Beye wirkte bereits lange Zeit vor der Ausschreibung des Wettbewerbs, und auch nach der Eröffnung des Neubaus dauerte seine Führungsrolle an der Spitze der *Staatsgalerie* (1969-94) noch für ein Jahrzehnt an. Ihm folgte *Christian von Holst* (1994-2006), der von *Sean Rainbird* (2006-2012)¹⁶³, dem bis vor kurzem amtierenden Direktor, abgelöst wurde.

Schon in Kapitel 4.1.3. zur 2. Stufe des Wettbewerbs wurde erwähnt, dass bereits in der Ausschreibung zur Gebäudeerweiterung feststand, welche Kunstwerke im Neubau ausgestellt werden sollten. *Beye* hielt an der Festlegung des Wettbewerbs fest und zeigte Werke von *Oskar Schlemmer* bis *Mario Merz* in chronologischer Reihenfolge. Bis zum Jahr 1996 waren die Eckräume jeweils mit Werken eines einzelnen Künstlers versehen. Die Räume dazwischen nahmen Künstlergruppen auf bzw. waren bestimmten Themen gewidmet. *Beye* wusste die Vorgaben der Architektur zu nutzen, indem er thematische Schwerpunkte in die Saalfuchten setzte. Dies gelang vor allem mit der hauseigenen Plastik.

¹⁶³ Mit 31. März 2012 gab *Sean Rainbird* seinen Posten als Leiter der *Staatsgalerie* in Stuttgart ab und wurde mit 1. April Direktor der *National Gallery of Ireland* in Dublin. Mitte Mai 2012 wurde bekannt gegeben, dass *Christiane Lange* mit Beginn des Jahres 2013 dessen Nachfolge antreten wird.

So inszenierte er *Oskar Schlemmers Triadisches Ballett* (1920-22) auf hohen Sockeln in Antrittsraum Nummer 28 (Abb.99) mit Blick auf *Pablo Picassos Die Badenden* (1956) in Raum 31 (Abb.100). Diese wiederum lagen in einer Achse mit der Installation *Letzter Raum mit Introspekteur* (1964-82) von *Beuys* in Raum 38, den Blickpunkt im letzten Raum Nummer 42 stellte ein *Doppel-Iglu* (1979) von *Mario Merz* dar. An der Nahtstelle zwischen Alt- und Neubau wurde der *Perseus-Zyklus* (1875-92) von *Edward Burne-Jones* gezeigt. In den Räumen dazwischen fanden sich Werke von Künstlern der Strömungen *Expressionismus*, *Fauvismus*, *Surrealismus*, des *Informel*, der *Pop-Art* und der *arte povera*.¹⁶⁴

Der Nachfolger *Beyes*, *Christian von Holst*, hielt knapp zwei Jahre am alten Konzept fest. Durch stetigen Wechsel der Konzeptionen in den Sammlungsräumen und auf der Skulpturenterrasse verfolgte *von Holst* ein anderes Konzept als *Beye*, da er in der Zwischenzeit eigene Erfahrungen in Bezug auf die Sammlung in Verbindung mit der Architektur hatte machen können. Seine langjährige Arbeit als Direktor hatte gezeigt, dass sich die Raumenfilade *Stirlings* vor allem für Tafelmalerei und Skulptur eignete. Kurz vor seinem Abgang im Jahr 2006 zeigte er in den 15 Räumen des *Stirling-Baus* eine Auswahl von Werken des beginnenden 20. Jahrhunderts. Es handelte sich dabei um Leihgaben, größtenteils aber um Schaustücke aus eigenem Bestand, wovon einige erstmals aus den Depots geholt wurden. Durch farbiges Gestalten der Räume versuchte *von Holst* eine Verbindung zwischen Kunst und Architektur zu schaffen. Am Anfang und Ende des Rundgangs wurden Werke *Picassos* gezeigt. Diese Wahl sollte auch den umfangreichen Bestand seiner Werke im Besitz der *Staatgalerie* hervorheben. Weitere im Archiv vorhandene Werke von *Max Beckmann*, *Paul Klee*, *Oskar Schlemmer*, *Willi Baumeister* und *Hans Arp* wurden in eigenen, den Künstlern gewidmeten Räumen, gezeigt. In Raum 35 präsentierte man Sammlungsstücke der *Sammlung Hugo Borst*, einem ehemaligen Stuttgarter Kunstmäzen und Vorsitzenden des *Stuttgarter Galerievereins*. Um die Chronologie aufrecht zu erhalten wurden in den Sälen dazwischen Gemälde von *Alexander Kanoldt*, *Adolf Hölzel* und *Willi Baumeister* sowie Skulpturen von *Alexander Archipenko*, *Hans Arp*, *Henry Moore* und *Ossip Zadkine* ausgestellt.¹⁶⁵

In den Jahren 1992-2008 erfolgte die Sanierung des Gebäudes der *Alten Staatgalerie*. Aus Kostengründen musste in mehreren Bauabschnitten gearbeitet werden. Im Jahr 2002 wurde der fünfstöckige Neubau (Siehe Abb.46) zur Beherbergung der Graphischen Sammlung eröffnet. In dessen Obergeschoss befinden sich auch zwei Ausstellungshallen, die sowohl von *Alter* als auch *Neuer Staatgalerie* über verglaste Brücken zu erreichen sind. Weiters wurden seit 2004 wichtige Werke der deutschen und italienischen Malerei des Barock in einer Dependence im *Schloss Ludwigsburg* ausgestellt. In diesen Jahren gelangen auch wichtige Anschaffungen: *Hans Holbeins Graue Passion* (1494-1500) wurde erworben, unter *Rainbird* konnte auch das als „entartet“ beschlagnahmte Werk *Paul Klees*, *Rhythmus der*

¹⁶⁴ Vgl. Ullmann in: DBZ 9/1984, S.18-41 und Beaucamp in: FAZ 10.3.1984, S.23.

¹⁶⁵ Vgl. Mielatz, Pressemitteilung der *Staatgalerie Stuttgart* vom 15.9.2006.

Fenster (1920), zurückgekauft werden. 2008 gelang es dem *Galerieverein*, Lithographien zur *Apokalypse* (1941-42) von *Max Beckmann* zu ersteigern.¹⁶⁶

In den Jahren des Umbaus war die *Staatsgalerie* dem Publikum immer zugänglich, allerdings konnten nie alle Räume bespielt werden. *Sean Rainbird* startete seine Amtszeit also in schwierigen Zeiten und unter erschwerten Bedingungen mitten in der Hochphase des Umbaus im Jahr 2006. Rückblickend sagt er zu seiner Anfangszeit: „Vor einem Jahr hatten wir zehn Räume. Jetzt sind es 60. Es ist ein Wunder.“¹⁶⁷

Rainbird gelang es, eine alte Idee seines Vorgängers aufzugreifen und auch umzusetzen. Er brachte ab dem 12. Dezember 2008 die Kunst seit 1950 in den neu eröffneten Ausstellungsräumen im Erdgeschoss der *Alten Staatsgalerie* unter.¹⁶⁸ Bis Juni 2009 wurden neben der letzten Anschaffung des *Galerievereins* dort Werke aus der hauseigenen Sammlung gezeigt, danach dienten die Räume der Darbietung von Sonderausstellungen, abwechselnd mit Präsentationen aus dem eigenen Bestand.¹⁶⁹ Dass man ohne Sonderausstellungen nicht im Gespräch bleibt, erkannte auch *Rainbird*, wenngleich er auch immer wieder betonte, dass er dem „Blockbustersystem“ nicht vertraue und stattdessen den Erfolg in der wechselnden Pflege der eigenen Sammlung sehe.¹⁷⁰ Und so eröffnete er am 19. Juli 2008 in den Obergeschossen der *Staatsgalerie Stuttgart* die Neupräsentation der Sammlung unter dem Titel „Endlich diese Übersicht“. Der Parcours durch ca. 5000 m² Ausstellungsfläche umfasste zusätzlich zu den Trakten der *Alten* und *Neuen Staatsgalerie* auch erstmals das Obergeschoss des *Steib-Baus*. Laut *Rainbird* hatte die im Vorjahr gezeigte Ausstellung „Konzentriert“, in welcher Begegnungen von Werken verschiedenster Epochen stattfanden, gezeigt, dass die Kunst des Mittelalters wie der frühen Neuzeit besser zu *Stirlings* Architektur passte als die klassische *Moderne*. Als Beispiel führte er den Künstler *Mondrian* an, welcher Zeit seines Werkes die Farbe Grün vermieden hatte und nun endlich nicht mehr mit den grün eingefassten Oberlichtern *Stirlings* konkurrieren musste.¹⁷¹

Im Bau der *Alten Staatsgalerie* wurde dem Besucher die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts näher gebracht. Auch wurde wechselnden Präsentationen nur selten gezeigter Werke des Archivs und der Graphischen Sammlung Raum geboten. In der Enfilade *Stirlings* eröffnete sich ein Rundgang von der Malerei des Trecento über die Altarbilder der *Alten Meister* hinweg bis hin zu venezianischen Ansichten des 18. Jahrhunderts. Der *Steib'sche* Erweiterungsbau beherbergte Werke der *Pop-Art* und des abstrakten *Expressionismus*. Als möglichen Auftakt wie Finale des Rundgangs wählte *Rainbird* den Raum Nummer 42 und betitelte ihn mit „De Pictura“. Im weiteren Verlauf erwarteten den Besucher teils ungewohnte Zusammenstellungen.¹⁷² *Rainbird* nennt die rund 20 Werke, die aus der Epochenchronologie

¹⁶⁶ Vgl. Höper in: Conzen/Klewitz 2008, S.2-21.

¹⁶⁷ Rainbird 2008 zit. nach Forstbauer 10.12.2008.

¹⁶⁸ Vgl. Forstbauer 10.12.2008.

¹⁶⁹ Vgl. Presseabteilung der *Staatsgalerie* zur Ausstellung „Endlich diese Übersicht“ ab 19.07.2008, S.2-3.

¹⁷⁰ Vgl. Müller 18.7.2008.

¹⁷¹ Vgl. Leisten in: Stuttgarter Zeitung Nr.165 vom 17.7.2008, S.35.

¹⁷² Vgl. Presseabteilung der *Staatsgalerie* zur Ausstellung „Endlich diese Übersicht“ ab 19.07.2008, S.2.

gerissen wurden, „Gäste“.¹⁷³ So wurde der *Herrenberger Altar* Werken des 20. Jahrhunderts gegenübergestellt oder unter gewissen Themen Werke unterschiedlichster Jahrhunderte zusammengefasst. Säle an Knotenpunkten bzw. architektonischen Schnittstellen wurden einzelnen Künstlern gewidmet.¹⁷⁴ Eine ebenfalls auffallende Änderung gegenüber von *Holst* war, dass *Rainbird* veranlasste, die farbigen Wandflächen zu neutralisieren. Bei ihm gab es lediglich die Farben Weiß und Hellgrau.¹⁷⁵

Seit der Eröffnung des erstmalig begehbaren zusammenhängenden Rundganges durch die drei Bauteile der *Staatsgalerie* sind freilich einige Umhängungen und Platzierungen erfolgt, sodass *Rainbirds* anfängliche Hängung nur noch teilweise sichtbar ist. „*Schauräume, die über 10 Jahre nicht verändert werden, sind für Museen ein Nachteil. Wenn sich nichts bewegt, geht niemand hin*“¹⁷⁶, so *Rainbird*. Der größte Saal der Schausammlung mit Nummer 28 (Siehe Abb.88) zeigt heute eine Gegenüberstellung der Plastik *Red Sea Crossing* von *Richard Deacon* (2003) mit Bildern der italienischen Malerei vom Barock zum Rokoko. In den beiden darauffolgenden Sälen werden venezianische Ansichten des 18. Jahrhunderts und Werke der Malerei der goldenen Zeit gezeigt. Der Ecksaal 31 ist, wie bei *Beye*, ganz *Pablo Picasso* gewidmet. Die *Badenden* stehen auf Kies gebettet und sind axial positioniert. Der nächste Ecksaal mit Nummer 38 ist ebenfalls wie zur Zeit *Beyes* *Joseph Beuys* gewidmet. Die Räume 32 bis 37 sowie 39 bis 41 zeigen Kunstwerke des Barock, der Malerei des Spätmittelalters, der Renaissance und des Manierismus mit Schwerpunkt auf Italien und Deutschland. Der Ausgangsraum zeigt eine Gegenüberstellung von *Stephan Balkenhol* und *Neo Rauch*, dessen Werk *Ordnungshüter* (2008) eigens von den Schenkern *Uta* und *Rudolf Scharpff* für die *Staatsgalerie* in Auftrag gegeben wurde.¹⁷⁷ Die ursprünglich im Neubau gezeigten Werke anderer moderner Strömungen sind nun im Altbau ausgestellt. (Abb.101)

Auf den Skulpturenterrassen werden Plastiken von *Richard Serra*, *Henri Laurens*, *Ulrich Rückriem* und *Mark di Suvero* gezeigt, in der Rotunde stehen dieselben Skulpturen, welche zur Eröffnung im Jahr 1984 ausgesucht worden waren.

Alle drei erwähnten Direktoren waren sich bei ihrer Kuratorentätigkeit der besonderen Erfordernisse der von *Stirling* geschaffenen Räume für die *Staatsgalerie* bewusst und versuchten, dem Verhältnis von Architektur und ausgedellter Kunst gerecht zu werden. Wie schon *Beye* die „korrespondierende Partnerschaft von Architektur und Kunstwerk herzustellen“¹⁷⁸ versuchte, probierte auch von *Holst*, die Räume durch abwechselndes Hängen der Kunstwerke bzw. sich ändernde Innengestaltung zu beleben. Der kürzlich aus dem Amt geschiedene Direktor *Sean Rainbird* sprach schon zwei Jahre nach Amtsantritt von

¹⁷³ *Rainbird* zit. nach Leisten in: Stuttgarter Zeitung Nr.165 vom 17.7.2008, S.35.

¹⁷⁴ Vgl. Presseabteilung der *Staatsgalerie* zur Ausstellung „Endlich diese Übersicht“ ab 19.07.2008, S.2-3.

¹⁷⁵ Vgl. Sayah in: Stuttgarter Zeitung Nr.165 vom 17.7.2008, S.35.

¹⁷⁶ *Rainbird* zit. nach Leisten 2008 in: Stuttgarter Zeitung Nr.165 vom 17.7.2008, S.35.

¹⁷⁷ Vgl. Forstbauer 10.12.2008.

¹⁷⁸ *Beye* o.A. zit. nach Ullmann in: DBZ 9/1984, S.41.

einem Haus „mit starkem Charakter“¹⁷⁹. Während die Architektur anderer Museen selbstverständlich hinter die in ihnen ausgestellte Kunst zurücktrete, dränge sich die *Neue Staatsgalerie* selbst in den Vordergrund. „Das ist ein Stil, der möchte laut reden.“¹⁸⁰

Unter diesem Punkt wurde dargelegt, dass alle bisher tätigen Direktoren der *Neuen Staatsgalerie* Kompromisse zwischen der Museumsarchitektur und der Ausstellungsgestaltung suchen und eingehen mussten. Dieser Gedanke wird im abschließenden Kapitel (*Die Staatsgalerie – reine Repräsentation oder funktional?*) wieder aufgegriffen werden. Dabei wird gezeigt, dass Museumsarchitektur immer vielfältige Kompromisse zwischen den unterschiedlichsten Beteiligten erfordert, diese Notwendigkeit im Fall von *Stirlings Staatsgalerie* aber noch deutlicher und drängender erkennbar ist als bei anderen Museen.

4.7. DIE REAKTIONEN NACH FERTIGSTELLUNG DES BAUS

Die einstige Architekturdebatte um die *Neue Staatsgalerie* ist heute weitgehend vergessen. Spätestens die Wiederbeauftragung *Stirlings* für den Entwurf der *Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst* (Wettbewerb 1987, Beginn erster Bauabschnitt 1996, Abschluss zweiter Bauabschnitt 2002) sowie das *Haus der Geschichte*¹⁸¹ (1998-2002) zeigt, dass der anfängliche Streit, der die Architekturszene in zwei Lager teilte, vielleicht zwar im Nachhinein mitunter vor allem für die architektonische Entwicklung der Stadt notwendig war, das Gebäude sich aber seit der Eröffnung im Jahr 1984 als eines der Wahrzeichen von Stuttgart und auch zu einem wahren Publikumsmagneten entwickelt hat.¹⁸²

Kurz vor und nach der Eröffnung des Bauwerks entfachte die Diskussion, die bereits nach dem Wettbewerb geführt worden war, von neuem. Allerdings wurde sie bei weitem nicht mehr mit jener Strenge, Vehemenz und Verbissenheit geführt, die kurz nach dem Wettbewerb die Kritik bestimmt hatte. So mussten viele vorerst negative Stimmen nach Begehung zugeben, dass der Bau keineswegs mit nationalsozialistischer Machtarchitektur in Verbindung gebracht werden kann, besaß er doch weder einen Ehrenhof, eine axiale Anlage, noch eine machtdemonstrierende Fassade. Letzter Punkt war neben den zahlreichen, teilweise durch ihre Farben aufkreischenden Stilzitate wohl noch eher ein Grund zur Diskussion. So schreibt *Peter Cook*, dass er beim ersten Blick auf die *Staatsgalerie* enttäuscht war, keine imposantere Fassade zu entdecken.¹⁸³ *Colin Rowe* kann dem Gebäude nach einer persönlichen Führung *Stirlings* viel Gutes abgewinnen, gibt aber

¹⁷⁹ Rainbird zit. nach Augsburger Allgemeine 08.3.2009.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Während das Projekt der Musikhochschule noch unter *James Stirling, Michael Wilford and Associates* entstand und *Wilford* es nach *Stirlings* Tod in dessen Sinne weiterführte, wurde der Auftrag für das *Haus der Geschichte* an die *Michael Wilford GmbH* erteilt, wobei dieser natürlich *Stirlings* Ideengut weiterführte.

¹⁸² Im Jahr der Eröffnung konnte sich die *Staatsgalerie* von Platz 56 auf Platz 2 der Besucherstatistik (Jahresbilanz Deutschland) erkämpfen. Vgl. Sayah 1993 in: Stuttgarter Zeitung 30.April (99, Sonderdruck) 1993, S.V.

¹⁸³ Vgl. Cook 1983 in: *Architectural Review* 1033/1983, S.34.

zu bedenken, dass das Fehlen der Fassade bei ihm ein Gefühl des Auseinanderfallens hervorruft. Für ihn sei das Gesicht eines Gebäudes der begehrtesten, aber auch provokativste Bauteil.¹⁸⁴

Manfred Sack erklärt am Tag der Einweihung, dass die teilweise seltsam anmutenden Details auf den englischen Humor zurückzuführen wären. Er sei sich sicher, dass die Besucher und Stuttgarter das Museum mögen werden, räumt aber auch ein, dass der krampfhafteste Versuch des Bauwerks, museale Wirkung zu erzielen, um als Museum ernst genommen zu werden, sein größter Fehler sei.¹⁸⁵ Mit diesem Verweis auf den Humor und den Anspruch, die Assoziation eines Museums zu erzeugen, werden zwei zentrale Ansprüche *Stirlings* an den Entwurf thematisiert. Einen Tag später erschien in der FAZ ein weiterer Artikel. In diesem hinterfragt *Beaucamp*, wie denn jemals dieses große Missverständnis habe aufkommen können, dem Neubau der *Staatsgalerie* vorzuwerfen, sie bestätige die Macht und mache die Kunst manipulierbar. Sein Erklärungsversuch lautet, dass das Wettbewerbsmodell die auflockernden Popoelemente nicht zu erkennen gegeben hätte.¹⁸⁶ Auch die Behauptung, *Stirling* scheue nicht „vor den Effekten von Jahrmarkt und Disneyland“¹⁸⁷ zurück, ist nicht nur negativ zu verstehen, denn er „riskiert ein mutiges Denkmal für den wechselhaften Zeitgeist.“¹⁸⁸ Hier zeigt sich, mit welcher Widersprüchlichkeit und Ambivalenz die *Staatsgalerie* rezipiert worden ist. Einerseits wurde *Stirling* Eklektizismus vorgeworfen, da er sich scheinbar beliebig der unterschiedlichsten Stile der Architekturgeschichte bediente. Andererseits war es genau diese bunte Mischung, durch die er ein Wahrzeichen für Stuttgart schuf, das einen Gegenpol zur damaligen, größtenteils funktional bestimmten Stuttgarter Architekturkulisserie bildete.

Mit diesem Museumsbau ist es *Stirling* gelungen, eine sprechende Architektur, die ihre Funktion nach außen hin zur Schau stellt, zu schaffen. Das Gebäude verrät seinen Inhalt, indem in seiner Hülle die unterschiedlichsten Stilzitate der Epochen der Architekturgeschichte – diese stellvertretend für die in einem Museum ausgestellte Kunst – zu einer Collage zusammengetragen werden. Sie werden in ihrer natürlichen Beschaffenheit verwendet oder entfremdet, verweisen auf die Stadt Stuttgart, auf die Baugeschichte der Museen oder den Bau der *Staatsgalerie* selbst. Der Museumsbau erhebt sich als solcher selbst zum Museum, zu einer Architektur, die durchwandert werden muss, um erlebt zu werden. Wie schon die verschiedenen Museumsdirektoren festgestellt haben, ist diese Architektur eine, die sich selbst darstellt und schwierig zu handhaben ist, wenn man sich nicht darauf einlässt. Ob der Vorwurf, sie würde sich dabei über die in ihr ausgestellte Kunst erheben, zu Recht besteht, soll nach einem Vergleich mit zur gleichen respektive zu ähnlicher Zeit entstandenen Museumsbauten in Kapitel 7 untersucht werden.

¹⁸⁴ Vgl. Rowe in: *Stirling*1984, S.20.

¹⁸⁵ Vgl. Sack 1984 in: *Die Zeit* 9.3.1984, S.43.

¹⁸⁶ Vgl. *Beaucamp* 1984 in: *FAZ* 10.3.1984, S.23

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Ebd.

Auch über den Innenraum gehen die Bewertungen auseinander. So sagen die einen, „*der Kunst werde die Schau gestohlen*“¹⁸⁹ oder im „*Wettstreit mit der Kunst hat in der Neuen Staatsgalerie die Architektur gesiegt*“¹⁹⁰, während andere Stimmen behaupten, „*daß (sic!) die Raumkunst niemals über die ausstellbare Kunst triumphiert*“¹⁹¹. Alle diese Reaktionen zeigen auf, dass die hier grundlegende Fragestellung nach dem Verhältnis zwischen der ausgestellten Kunst und der die Ausstellung beherbergenden Architektur als eigenständiger Kunstform die *Staatsgalerie* seit Anbeginn begleitet hat und ambivalent bewertet wurde. Die Stimmen waren wie das Gebäude selbst, voller Gegensätze, und auch nach Eröffnung musste *Stirling* in diversen Interviews zu Vorwürfen und Fragen Stellung beziehen. Zur Kritik *Rowes* an der fehlenden Fassade äußert sich *Stirling* wenig verständnisvoll. So wäre die *Konrad-Adenauer-Straße*, die seinem Empfinden nach mit einer Autobahn vergleichbar ist, ausschlaggebend für den sich in die Tiefe gestaffelten Entwurf gewesen. „*Statt einer Fassade bietet sich eine Serie von Ereignissen*.“¹⁹² Da das Gebäude für den Besucher dreidimensional erfahrbar ist, also unterschiedliche Bewegungsabläufe anbietet, wäre keine Fassade notwendig. Die Wahl, historische Architekturelemente anzuwenden, wird „*mit der Stärkung der urbanen Qualität*“¹⁹³ begründet. Große Teile Stuttgarts wurden im Krieg zerstört, an die Stelle historischer Bauten rückten singuläre, moderne Blöcke ohne Bezug zueinander. *Stirling* argumentiert, dass man diese Blöcke stärken muss, um die städtebauliche Qualität aufrechterhalten zu können. (Dies entspricht dem Entwurfsmotiv „Stadtreparatur“.) Das teilweise Hervorheben dieser Zitate durch schrille Farben soll die traditionelle Monumentalität des scheinbaren Steinbaus aufbrechen, die technischen Elemente im Sinne eines *Centre Pompidou* sichtbar machen. Auch sollen die Details daran erinnern, „*daß (sic!) Museen heutzutage auch Orte populärer Unterhaltung sind*“¹⁹⁴. (Dies entspricht den Entwurfsmotiven „The monumentally informal“, „Assoziation Museum“ „abstract“ und „representational“ „Zitate, Technik und Tradition“ und „Humor“.)

Als ihm im Jahr 1980 die Goldmedaille des *Royal Institute of British Architects* überreicht wurde, sagte *Stirling* in seiner Dankesrede: „*Deutsche Architekten haben mich als Faschisten und Monumentalisten beschimpft. Der letztere Vorwurf stört mich allerdings wenig, denn ich glaube, daß (sic!) der Architekt die Verantwortung hat, dort wo es angebracht ist, Monumente und einprägsame Bauten zu entwerfen*.“¹⁹⁵ Diese würden seiner Meinung nach Kennzeichen für eine Stadt setzen. So ist laut *Stirling* Monumentalität nicht mit Macht zu verwechseln, sondern hat vielmehr mit Präsenz zu tun.¹⁹⁶ Es sind Bauwerke, die „Ausstrahlung“, eine skulpturale Qualität besitzen. Diese Wirkungskraft entsteht im Falle der *Staatsgalerie* durch das Zusammenwirken von historischen Formen und städtebaulichem

¹⁸⁹ Rheinischer Merkur zit. nach o.V. in: Kunstvermittlung 2011, S.6.

¹⁹⁰ Ullmann 1984 in: DBZ 3/1984, S.41.

¹⁹¹ Schreiber 1983 in: FAZ 23.12.1983, S.19.

¹⁹² *Stirling* 1984 zit. nach Marquart in: Stuttgarter Zeitung 6.3.1984, S.1.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ *Stirling* 1984 in: Finanzministerium Baden-Württemberg/Staatliches Hochbauamt 1 Stuttgart 1984, S.16.

¹⁹⁵ *Stirling* 1980 zit. nach Blomeyer in: DBZ 3/1984, S.15.

¹⁹⁶ Vgl. Marquart in: Stuttgarter Zeitung 6.3.1984, S.1.

Kontext sowie der punktuell gesetzten Auflockerung durch Farbigkeit und sich absetzender Materialität. Das Begehen des Gebäudes auf unterschiedlichen Ebenen lässt verschiedenste Blicke frei werden, das Gebäude muss erfahren werden, um es in seiner Gesamtheit erleben zu können.¹⁹⁷

Im Jahr des Wettbewerbes war der Allgemeinheit noch nicht klar, dass der Vergleich von *Stirlings* Neubau mit der Architektur des Nationalsozialismus unangebracht ist. Man war mit der in Deutschland aufkommenden Strömung in der Architektur, die sich als *Postmoderne Architektur* manifestierte, noch nicht vertraut. Da der Schwerpunkt dieser Arbeit nicht auf der Untersuchung der *Postmoderne* liegt, *Stirling* mit dieser aber fortlaufend in Zusammenhang gebracht wird, soll hier wenigstens ansatzweise dargestellt werden, wie es zu dieser Verbindung gekommen sein könnte.

Es ist anzunehmen, dass nicht nur die an der *Staatgalerie* angewandte Formensprache allein *Stirling* zu einem der Hauptvertreter der *Postmoderne* werden ließ, sondern auch das Erscheinen von *Charles Jencks* Buch „The Language of Post-modern Architecture“ für diese Deklaration eine Rolle gespielt haben muss. Dieses nämlich erschien 1977, im Jahr des Wettbewerbs, in englischer Sprache und 1978 in deutscher Übersetzung. Was vorher als individueller Stil hätte betrachtet werden können, wurde nun mit diesem Etikett versehen. Feststellen lässt sich eine Koinzidenz von Entwurf und theoretischem Diskurs sowie deutliche Überlappungen zwischen den von *Stirling* herangezogenen Prinzipien seiner Entwurfstätigkeit und Elementen, die als Kennzeichen *postmoderner Architektur* beschrieben wurden. Der Begriff *Postmoderne* geht auf einen Diskurs französischer Philosophen in den Literatur- und Geisteswissenschaften zurück, *Jencks* nahm diesen auf und übertrug ihn auf die Architektur. Ausgangslage für die Entwicklung dieser Architekturrichtung waren zwei Strömungen, welche sich gegen Ende der 60er-Jahre gegen die *Moderne* gestellt hatten, als deren Hauptvertreter einerseits *Ungers* und *Rossi*, andererseits *Venturi* und *Moore* galten.¹⁹⁸ *Jencks* führte die Dogmen dieser unabhängig voneinander agierenden Gruppen unter dem Begriff *Postmoderne Architektur* zusammen und definierte diese als eine Kreuzung von mindestens sechs Eigenschaften, aus dem „*Interesse an populären und lokalen Kommunikationsweisen, an geschichtlicher Erinnerung, urbanem Kontext, Ornament, Repräsentation, Metapher, Partizipation, öffentlichem Raum, Pluralismus und Eklektizismus*“¹⁹⁹. Die sogenannte „Doppel- und Mehrfachcodierung“ sollte einerseits klassisches Vokabular, welches für jedermann leicht erkennbar ist, aufnehmen, andererseits sollten auch Anspielungen, die nur von Kennern aufgedeckt werden können, beinhaltet sein.²⁰⁰ Natürlich rief *Jencks* Definition auch ihre Kritiker auf den Plan. 1984 erschien das Buch „Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960-1980“ von Heinrich Klotz. Dieser sieht die *Postmoderne Architektur* nicht als komplettes Verneinen *moderner*

¹⁹⁷ *Stirling* 1984, S.258 und *Barthelmeß* 1988, S.10-23.

¹⁹⁸ Vgl. *Zamarian* 2010, S.47.

¹⁹⁹ *Jencks* 1978 zit. nach *Zamarian* 2010, S.48.

²⁰⁰ Vgl. ebd.

Architektur, sondern als eine Strömung, die den Auflagen der *Moderne* nicht mehr ausschließlich folgt, aber deren Abstraktion ausschließt.²⁰¹ Der Entwurf zur laut Klotz ersten realisierten und konzipierten „postmodernen Architekturlandschaft“, dem *Museum Abteiberg* in Mönchengladbach (1972-82) von *Hans Hollein*, entstand vor Erscheinen des Buchs von *Jencks* und erfuhr nicht annähernd jene Anfeindungen, welche *Stirling* über sich ergehen lassen musste.²⁰² Durch das zeitgleiche Erscheinen von *Jencks* Definition mit der Veröffentlichung der Stuttgarter Wettbewerbsbeiträge rückte *Stirlings* Entwurf in den Fokus der Öffentlichkeit und wird rückblickend in der Literatur oft als Deutschlands erstes postmodernes Gebäude beschrieben. Zu dieser Kategorisierung musste *Stirling* sich Zeit seines Lebens äußern. Betrachtet man die Darlegungen von *Jencks* und Klotz, lassen sich, wie unter Punkt 4.3. erläutert und in der vorangegangenen Gebäudeanalyse gezeigt, durchaus postmoderne „Doppelcodes“ am Bau der *Staatsgalerie* finden.

Während andere Strömungen in der Kunst erst im Nachhinein definiert worden sind, steckte die *Postmoderne* in Deutschland zum Bau der *Staatsgalerie* noch in ihren Anfängen bzw. der Diskussion und wurde so in den Fokus der Definitionen miteinbezogen. Und genau hier vergegenwärtigt sich das Problem, denn es kann angenommen werden, dass *Stirlings* Bau das erste deutsche Gebäude war, an welchem man das von *Jencks* aufgestellte Regelwerk überprüfen, beobachten und hinterfragen konnte. In diesem Zusammenhang gilt es zu erwähnen, dass der Bau der *Staatsgalerie* erst in die überarbeitete Buchversion von *Jencks* aus dem Jahr 1980 Einzug fand. „Dass *Jencks* dafür kein Beispiel aus der Bundesrepublik aufführt, kann wohl nicht als Deutscheindlichkeit interpretiert werden, [...]. Fest steht auf jeden Fall, dass jene Ansätze zu einer neuen Architekturform [...] bei uns nicht bekannt, geschweige denn realisiert sind.“²⁰³ *Jencks* verteidigte im Postskriptum die Erstausgabe, welche genau in jenem Augenblick entstanden sei, als die *Postmoderne* zu einer weltweiten Bewegung wurde und Entwicklungen unterlag, die sich so schnell vollzogen, dass man sie nicht umfassend publizieren konnte. Laut seiner Zuschreibung waren Architekten wie *Hollein* und *Stirling* zur Gänze zur *Postmoderne* gewechselt, während die ursprünglichen Vertreter von dieser Strömung abgekommen waren.²⁰⁴

Wir halten uns nicht für postmoderne Architekten²⁰⁵, so *Stirling* in einem Interview im Jahr 1984. Laut ihm trat an die Stelle der *Moderne* ein erweitertes Verständnis für die Architektur und deren Geschichte. Das Werk eines Künstlers ändere sich laufend, in seinem Fall wären es immer Reaktionen auf den geschichtlichen Hintergrund. Er begründet dies mit dem Beispiel England. Das Land war beinahe ohne Mittel aus dem Krieg hervorgegangen, architektonische Möglichkeiten mussten erst wieder hergestellt werden. Ende der 50er-Jahre zeichnete sich ab, dass technisches Bauen wieder möglich wurde, daher verfolgten sämtliche Architekten, wie auch er selbst, die *High-Tech*-Strömung. Die Entwicklung aber

²⁰¹ Vgl. Klotz 1984, S.136.

²⁰² Vgl. Zamarian 2010, S.47.

²⁰³ Peters 1978 zit. nach Zamarian 2010, S.49.

²⁰⁴ Vgl. *Jencks* 1980, S.133.

²⁰⁵ *Stirling* 1984 zit. nach Marquart in: Stuttgarter Zeitung 6.3.1984, S.1.

zeigte, dass dies allein auch nicht befriedigend war, und so versuchte man, den Mittelweg von modernster Technik unter Miteinbeziehung der Geschichte zu gehen.²⁰⁶

Es ergibt sich aus dem Dargelegten die interessante Frage, ob das Werk eines Architekten als postmodern zu sehen ist, wenn er selbst es so nicht sieht und die nach Beschreibungsformeln des Architekturdiskurses als Kennzeichen von *Postmoderne* identifizierbaren Elemente seines Schaffens als aus anderen Einflüssen gewachsen beschreibt. Gerade wenn *Postmoderne* auch als architekturtheoretische Haltung, die vertreten und von Vertretern in architektonische Gestaltung übersetzt werden kann, begriffen wird, so würde als Architektur der *Postmoderne* nur gelten können, was als postmodern konzipiert war. Wenn aber der Begriff eher als eine Beschreibungskategorie ex post für Architektur, die bestimmte Merkmale zeigt, verstanden wird und weniger als eine der Architektur vorausgesetzte theoretisch-ideologische Haltung, ist eine theoretische Identifikation nicht erforderlich, um als postmodern eingeordnet zu werden. Vielleicht passt es aber gerade besonders gut zum Diskurs der *Postmoderne* und den darin so wichtigen Motiven von Kontrast, Gegensatz und dem Umgang mit Widersprüchlichkeit, dass ausgerechnet einer ihrer wichtigsten Vertreter nichts mit ihr zu tun haben wollte. Die Frage, ob *Stirling* und seine *Neue Staatsgalerie* nun postmodern sind oder nicht, lässt sich entsprechend mit Ja und Nein beantworten, abhängig davon, wie *Postmoderne* als Begriff im Fragekontext operationalisiert wird.

Vom Verhältnis *Stirlings* zur *Postmoderne* ausgehend wird zum nächsten Kapitel übergeleitet, in welchem sein Hintergrund und das Gesamtwerk beleuchtet werden, um Schlüsse ziehen zu können, inwieweit das Stuttgarter Projekt darin als schlüssige Weiterentwicklung zu sehen ist, oder ob es möglicherweise zu einem Stilwandel im Werk *Stirlings* gekommen ist, der durch die *Staatsgalerie* markiert wurde. Auch hier gilt es gleichermaßen zu hinterfragen, ob es Vorbilder für den Entwurf gegeben hat, oder ob dieses Gebäude Einfluss auf Nachfolgeprojekte hatte.

²⁰⁶ Vgl. ebd.

5. DIE NEUE STAATSGALERIE – IM KONTEXT

5.1. JAMES FRAZER STIRLING – DER ARCHITEKT

James Frazer Stirling (Abb.102) wurde am 22. April 1926²⁰⁷ als Sohn von Louisa (geb. Frazer) und Joseph Stirling in Glasgow geboren. 1942 begann er sein Studium an der *School of Art* in Liverpool, welches er im Jahr 1950 beendete. Kurz vor der Absolvierung mit Auszeichnung arbeitete er als Austauschstudent im New Yorker Büro *O'Connor and Kilham*. In den Jahren 1950-52 belegte er ein Studium an der Londoner *School of Town Planning and Regional Research*. 1952-56 nahm er an diversen Wettbewerben teil und beteiligte sich auch an Aktivitäten der *Independent Group*²⁰⁸. Von 1953-56 war er *Senior Assistant* im Londoner Büro *Lyons, Israel und Ellis*.

1956 gründete *Stirling* in London sein eigenes Büro und führte es bis zum Jahr 1963 zusammen mit *James Gowan*, dann bis 1971 unter alleinigem Namen, anschließend gemeinsam mit *Michael Wilford*, unter dem Namen *James Stirling and Partner*, von 1980 bis 1992 nannte sich das Büro *James Stirling, Michael Wilford and Associates*.²⁰⁹

Nach seinem plötzlichen Tod am 25. Juni 1992 wurde sein Büro von seinem Partner als *Michael Wilford and Partners* weitergeführt, einige gemeinsam geplante Bauwerke sind postum realisiert worden, beispielsweise die Stuttgarter *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst* oder das *Haus der Geschichte* Baden-Württemberg.

5.2. JAMES FRAZER STIRLING – DAS WERK

5.2.1. Anfänge und Prägung

An der Universität in Liverpool lernte *Stirling*²¹⁰ *Colin Rowe*²¹¹ kennen, einen Studienkollegen, der mittlerweile unterrichtete und als Tutor Diplomarbeiten betreute, darunter auch die Arbeiten von *James Frazer Stirling* und *Robert Maxwell*. In erster Linie war *Rowe* Architekturhistoriker, durch seinen Einfluss lernte *Stirling* viele Perioden der Architekturgeschichte kennen, er entwickelte besonderes Interesse für den *Manierismus*

²⁰⁷ Die Angaben zum Geburtsjahr variieren. Während die Hauptquellen zu Stirlings Werk: *Stirling/Wilford* 1994, S.306 sowie *Stirling* 1975, S.13 das Jahr 1926 als Geburtsjahr angeben, findet sich in der Quelle *Gonzalez/Holl* 2005, S.28 sowie *Rainbird in: Kunstvermittlung* 2011, S.1 die Jahreszahl 1924. Da die Quellen zum Hauptwerk von *Stirling* selbst verantwortet wurden, kann das Jahr 1926 als das plausible angenommen werden.

²⁰⁸ Die *Independent Group* (1952-55) war eine Gruppe von Londoner Künstlern, Theoretikern, Architekten und Designern, die Kontakt zum ICA (Institute of Contemporary Artists) hatte und als Forum zum Austausch und zur Erzeugung von Ideen diente. Vgl. *Jacobus in: Stirling* 1975, S.16-17.

²⁰⁹ Vgl. *Stirling* 1975, S.13.

²¹⁰ Wenn in Kapitel 5 von *Stirling* die Rede ist, kann sich sein Name stellvertretend auf die Kooperationen mit seinen jeweiligen Partnern beziehen.

²¹¹ Um mehr über *Stirlings* Entwicklung, vor allem über die Zeit seines Aufstrebens an der Universität und die damals vorherrschenden Strömungen zu erfahren, empfiehlt es sich, das Vorwort von *Colin Rowe* in *Stirling* 1984, S.8-25 zu lesen.

sowie die frühen Jahre des 19. Jahrhunderts,²¹² im Speziellen den Übergang vom *Klassizismus* zum *Historismus*, die Vertreter des *englischen Barock* wie *Vanbrugh* und des *Neoklassizismus* wie *Hope* und *Soane*. Laut *Maxwell* bildeten diese die Grundlagen für das theoretische Gerüst des Gesamtwerks *Stirlings*. Vor allem in England, wo zu jener Zeit Architektur nur über die Funktion bestimmt wurde, versuchte *Rowe* den Blick der Studenten zu weiten, indem er Architekturführungen vor Ort anbot.²¹³ Die Formensprache der Industriebauten zwischen Technik und Tradition ist bei den meisten Entwürfen *Stirlings* aus seiner Liverpoolschen Studienzeit erkennbar. Auch zeigen die Projekte eine Auseinandersetzung mit dem *Internationalen Stil*, im Speziellen mit *Le Corbusier*. Gut ablesbar ist der Zugang zur *Moderne* an den Plänen und Zeichnungen seines Studienabschlussprojektes für *Newton Aycliffe* (1949-50, Abb.103+104). Die einzelnen Fassadengestaltungen erinnern an *Le Corbusier*, zeigen aber auch die aus *Stirlings* gewohnter Umgebung heraus entwickelte Formensprache, das Gefühl für Proportionen und städtebauliche Gesamtkonzepte.²¹⁴ In einer Tuschezeichnung von 1949 wird die Auseinandersetzung mit dem *Neuen Bauen* besonders deutlich. Hier (Abb.105) fügte sich *Stirling*, wie es später für ihn typisch geworden ist, selbst ins Bild ein – im Fall der gezeigten Abbildung als Hubschrauberpilot im Anflug auf die von ihm auf einem Berggipfel geplante Beobachtungsstation kreisend. Der kristalline Gipfel erinnert stark an die Architekturvisionen der *Gläsernen Kette*, vor allem an die Entwürfe von *Bruno Taut*.²¹⁵ Eine Weiterentwicklung des Gedankenguts von *Le Corbusier* kann man im Projekt *Dom-ino Housing* (1951) finden. *Stirling* kreierte ein aus vorgefertigten Stützen und Deckenelementen bestehendes Baukastensystem, welches beliebig erweitert werden kann.²¹⁶ (Abb.106)

In den ersten Jahren nach Abgang von der Universität nahm *Stirling* an Wettbewerben teil und befasste sich hauptsächlich mit Entwürfen für Wohnhäuser, wovon keines je realisiert wurde. 1956 gründete er gemeinsam mit seinem Partner *James Gowan*, den er während seiner Zeit bei *Lyons, Israel and Ellis* kennengelernt hatte, ein Architekturbüro in London.²¹⁷ (Abb.107) Es dauerte nicht lange, bis sie mit ihrer, wie es *Lampugnani* beschreibt, Synthese aus Elementen des Rationalismus der 20er-Jahre, dem aufkommenden *New Brutalism*²¹⁸, mit jenen der traditionellen englischen Baukunst Aufsehen erregten.²¹⁹ Diese Verbindung der unterschiedlichsten Stile kann man am Projekt der Wohnhausanlage in *Ham Common* (1956-63) gut erkennen. (Abb.108a+b) *Stirling* orientierte sich zwar an *Le Corbusiers* Spätwerk *Maison Jaoul* (1954-56), entwickelte dessen Formensprache aber in Hinblick auf

²¹² Siehe hierzu: *Rowe*, Die Mathematik der idealen Villa und andere Essays. Aufsatz: Die wundersamen Wandlungen des Klassizismus, S.155-191; Birkhäuser Verlag Basel, 1998.

²¹³ Vgl. *Maxwell* 1998, S.8-9.

²¹⁴ Vgl. *Vidler* 2010, S.66.

²¹⁵ Vgl. ebd. S.38.

²¹⁶ Vgl. ebd. S.85-86.

²¹⁷ Vgl. *Maxwell* 1998, S.9.

²¹⁸ Geprägt wurde der Begriff durch die *Brüder Smithson*, deren *Hunstanton School* in Norfolk (1949-54) als Hauptwerk dieser Strömung gilt. Bezeichnend dafür sind eine formale Klarheit und das Sichtbarmachen des Materials und der Konstruktion. Verbreitert wurde der Begriff von *Reyner Banham* in seiner Publikation „The new Brutalism“ in: *Architectural Review* 118,12/1955, S.354-61.

²¹⁹ Vgl. *Lampugnani* in: Finanzministerium Baden-Württemberg/Staatliches Hochbauamt 1 Stuttgart 1984, S.48.

die englische, dörfliche Struktur weiter. Die Anlage besteht aus einem 3-stöckigen Wohnriegel und zwei 2-stöckigen Pavillons, die Baukörper sind in Vor- und Rücksprünge gegliedert, wobei die Bauteile mit Loggien nach vorne hin abgesetzt sind. Das Sichtbarmachen der Stahlbetonskelettstruktur zwischen dem Ziegelmauerwerk sowie die Betonung der Wasserspeier brachten der Siedlung den Stempel *New Brutalism* ein, gegen den sich *Stirling* vehement wehrte.²²⁰ Die Apartments sind mit Ziegelwänden und Betondecken errichtet worden, das Sichtbarmachen der Ziegel wurde von den Architekten insofern gerechtfertigt, als das englische Klima weiße Wände sehr schnell angegriffen hätte.²²¹

5.2.2. Weiterentwicklung und neue Aufgaben

Ende der 50er-Jahre begannen sich in *Stirlings* Architektursprache neue, weiterentwickelte Tendenzen abzubilden. Er wendete sich neuen Bauaufgaben abseits des Wohnbaus zu und nahm an mehreren Wettbewerben für Universitätsgebäude in u.a. Cambridge und Leicester teil. Es zeichnet sich gegenüber den bisher gebauten, abstrakten, rein für die Funktion bestimmten Volumina ab, dass Technik, Topografie, Materialität, die Umgebung und das Beziehen auf vorhandene Struktur einen wichtigen Stellenwert in der architektonischen Ausgestaltung einnehmen.

Weltweite Bekanntheit erlangten *Stirling* und *Gowan* mit ihrem letzten gemeinsamen Projekt, den Entwürfen zum 1963 vollendeten *Institut für Maschinenbau der Universität in Leicester* (1956-63, Abb.109). Die abstrakte Gebäudeeinheit wird in verschiedene Volumina, nach Funktionen unterteilt, aufgebrochen. Jeder Gebäudeteil erhält seinen individuellen, seinen Inhalt darstellenden Charakter. Hier vollzieht sich ein Kompositionsprinzip, welches im Fall der *Staatsgalerie* noch perfektioniert wurde, das Spiel mit Formen, gegliedert entlang horizontaler und vertikaler Achsen. (Siehe Beschreibung 4.4.1.) Im horizontalen Baukörper werden unter Sheddächern die Werkstätten der Ingenieure, in der vertikalen Struktur Büro-, Laborräume und Vorlesungssäle untergebracht. Die damals eigenwillige Kombination aus modernen Materialien wie Beton, Stahl und Glas mit dem für England typischen Baumaterial Backstein sollte für einige Bauten *Stirlings* „Markenzeichen“ werden. Die zusätzliche Ausbildung der Funktionen in klar akzentuierten geometrischen Formen und das Offenlegen der Konstruktion, erinnerte an die Formensprache des *Konstruktivismus* und sollte im Sinne der Revolutionsarchitekten zu erkennen geben, dass es sich um ein Ingenieurgebäude handelte. Stellt man den Bau von Leicester jenem der *Staatsgalerie* gegenüber, kann festgestellt werden, dass die Gebäudeeinheit in Leicester zugunsten der einzelnen Form zurücktritt, auch wenn formale Bezüge durch Höhenanpassungen und dem Verwenden derselben Materialien geschaffen wurden.²²² Bei *Maxwell* kann man lesen, dass *Stirling* seinen Freunden gerne formale Tricks, derer er sich in Leicester bediente, erklärte. So

²²⁰ Vgl. Vidler 2010, S.117-118.

²²¹ Vgl. Maxwell 1998, S.9.

²²² Vgl. Barthelmeß 1988, S.92-94.

sorgen zum Beispiel Keramikfliesen, angebracht an der Unterseite des vorspringenden Auditoriums, sowie Fliesen an der Tür zum Installationsbereich dafür, dass die skulpturale Einheit eines jeden Baukörpers gewährleistet wird.²²³ 1963 trennten sich die Wege von *Stirling* und *Gowan*, *Stirling* führte daraufhin sein Büro bis 1971 alleine weiter.²²⁴

Im Jahr 1964 gewann er den Wettbewerb für das *Institutsgebäude der Fakultät für Geschichte an der Universität Cambridge* (1964-67, Abb.110). Die schon in Leicester und später am *Florey-Gebäude* der Universität Oxford (1966–1971) verwendeten Materialien kamen auch hier zum Einsatz. Wie in Leicester arbeitet er auch hier mit einzelnen, nach Funktion hervortretenden Bauteilen, der Anschein einer Gesamtform ist aber dennoch gegeben. Bei darauffolgenden Entwürfen für Industrie- bzw. Firmengebäude, wie z.B. das Trainingszentrum für *Olivetti* in Haslemere/Surrey (1969-72, Abb. 111), wich dieser in Leicester und Cambridge verwendete Materialstil vorgefertigten Teilen aus Beton und Plastik.

1968-1970 arbeitete *Leon Krier* in *Stirlings* Büro. An dieser Stelle erscheint es notwendig zu erwähnen, dass *Stirling* im Jahr 1969 begann, sich seiner zweiten Karriere oder besser Leidenschaft zu widmen, nämlich jener als Sammler von Geräten und Möbeln aus dem frühen 19. Jahrhundert.²²⁵ Rowe beschreibt dies mit den Worten: „*Sein Haus nahm allmählich die Dimensionen eines Schlachtfeldes an, auf dem die Stücke von Corbusier, Aalto und Breuer immer mehr an die Wand gedrückt wurden, während die Mitte des Schauplatzes eine üppig wuchernde Ausstellung (weniger war es nie) ganz anderer Geschmacksrichtungen und Vorlieben einnahm.*“²²⁶ Er ist überzeugt, dass sich diese Sammlertätigkeit auf *Stirlings* Verhalten als Architekt ausgewirkt hat. Er beginnt im Vorwort zu *Stirlings* erschienenem Werk „James Stirling-Bauten und Projekte 1950-83“ sogar Theorien zu spinnen, inwieweit der durch Zufall oder auch auf andere Weise gekaufte Stuhl *Thomas Hopes* im Jahr 1969 oder 1970 einen Wendepunkt im Werk *Stirlings*, aber auch *Kriers* dargestellt hat.²²⁷ Diesen Stuhl nämlich kann man in einer der bekanntesten *Krier*-Zeichnungen (Abb.112) vom *Olivetti*-Interieur in *Milton Keynes* sehen – auf diesem thronend „Big Jim“²²⁸, der seinem Assistenten Brian Riches Anweisungen erteilt. Die ganze Szene beobachtet am linken Bildunterrand *Leon Krier*, der sich selbst als mit Schnörkeln verzierten Pfeiler mit Kopf darstellt.²²⁹

Maxwell ist der Meinung, dass *Kriers* Einfluss *Stirlings* Sinn für urbane Gestaltung noch mehr geschärft hätte, ihm verdanke er eine noch stärkere Intensivierung der Suche nach sozialer Bedeutung.²³⁰ Beispielsweise gewannen am gemeinsam erarbeiteten Entwurf für das *Derby*

²²³ Vgl. Maxwell 1998, S.10.

²²⁴ Vgl. Lampugnani in: Finanzministerium Baden-Württemberg/Staatliches Hochbauamt 1 Stuttgart 1984, S.51.

²²⁵ Vgl. Rowe in: *Stirling* 1984, S.14.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Vgl. ebd.

²²⁸ „Big Jim“ wurde *Stirling* liebevoll von Freunden und engen Kollegen aufgrund seines massigen Körperbaus genannt. Vgl. Girouard 2000, z.B. S.186-187 und vgl. Galli-Dejaco 1984, S.411.

²²⁹ Vgl. Girouard 2000, S.186.

²³⁰ Vgl. Maxwell 1998, S.11.

Civic Center (1970, Abb.113) historische, städtebauliche Betrachtungsweisen an Bedeutung. Der ehemalige mittelalterliche Marktplatz von Derby war durch Zulassen des Verkehrs in städtisches Gebiet zu einer Verkehrsinsel verkommen. Der ausgeschriebene Wettbewerb forderte eine Wiederherstellung von verkehrsfreiem, öffentlichem Raum.²³¹ Die Rekonstruktion des mittelalterlichen Platzes unter Bezugnahme der umgebenden Struktur und dem gleichzeitigen Versuch des Belebens – der Platz als Motor, als Erlebnisraum für die Stadt – sind Parameter, welche sich mitunter in den späteren Museumswettbewerben für Deutschland abzeichnen. Am ebenfalls zusammen entwickelten Wettbewerbsentwurf der *Siemens AG* in München (1969, Abb.114) wurde erneut versucht, unterschiedliche Volumina, deren Form in Abhängigkeit zum Inhalt gestaltet wurde, zu einem Gesamtbild zu bündeln. Die entwickelten, symmetrisch angeordneten Bürozyylinder wirken im Fall von Siemens plastischer und monumentaler als noch in Leicester.²³²

1971 machte *Stirling Michael Wilford*, seinen ersten Assistenten, zu seinem alleinigen Partner. (Abb.115) Mitte der 1970er-Jahre entstanden die Entwürfe für die nicht realisierten Projekte des *Wallraf-Richartz-Museums* in Köln (1975) und der *Landesgalerie Nordrhein-Westfalen* in Düsseldorf (1975). Eine neue Philosophie machte sich bemerkbar. Rowe fragt sich: „Hat also Deutschland bei Stirling eine bis dahin unterdrückte erfinderische Ader freigelegt?“²³³

5.2.3. Die direkten Vorbilder Stuttgarts – Die Wettbewerbe in Düsseldorf und Köln

Im Jahr 1975 wurden *Stirling and Partner* zur Beteiligung an zwei beschränkten Wettbewerben in Deutschland aufgefordert. Kurz nach Ende des 2. WKs lag beim Wiederaufbau das Hauptaugenmerk auf Nutzbauten wie Schulen, Spitälern, Verwaltungsbauten oder Kirchen. Ende der 50er- und Anfang der 60er-Jahre entstanden zahlreiche Theaterbauten, in den 70er- Jahren galt es, den Städten ihre eigene Identität zu verschaffen, was mitunter durch die neuen Museumsbauten gelingen sollte.²³⁴ In Kapitel 6 (*Die Verortung der Staatsgalerie in der Zeit*), wird auf diese Entwicklung näher eingegangen werden.

Beim ersten geladenen Wettbewerb im Jahr 1975 handelte es sich um den Entwurf für die *Landesgalerie Nordrhein-Westfalen* in Düsseldorf. (Abb.116a+b) *Stirling* sagte später, dass er es zutiefst bedauere, dieses Projekt nicht realisiert haben zu können.²³⁵ Hier kam erstmals die Rotunde als Entwurfsidee zum Einsatz. Schon wie in Stuttgart gestaltete *Stirling* diese als einen offenen, mit Zypressen bepflanzten Hof und positionierte sie in die Mitte des Hauptgebäudes. Dieses bestand aus vier Blöcken, die in ihrer Gesamtheit einen Würfel bildeten, und war eingebettet in die umgebende, schon vorhandene Baustruktur. Ein kleiner

²³¹ Vgl. Stirling 1975, S.164-169.

²³² Vgl. ebd. S.156-163.

²³³ Rowe o.J. in: Stirling 1984, S.20.

²³⁴ Vgl. Klotz 1985, S.7-9.

²³⁵ Stirling in: Finanzministerium Baden-Württemberg/Staatliches Hochbauamt 1 Stuttgart 1984, S.13.

Würfel, der Eingangspavillon, setzte sich davon ab. So gewährleistete der Entwurf die Formierung einer Platzsituation.²³⁶ Der Besucher wurde von der Altstadt aus über Rampen in das Innerste des Museums geführt und von dort wieder nach draußen geleitet. Die Wegeführung verband Vorhandenes mit neu Erschaffenem und sollte auch selbige Beziehung betonen. Dieses Motiv und z.B. die von einem Metallgerüst gehaltene Liftanlage, die Kombination der Materialien, das Spielen mit historischen Architekturmotiven und Formen sowie die höher gehobene Eingangsebene mit Parkgarage darunter wurden allesamt später in den Entwurf für die *Staatsgalerie* integriert.²³⁷ Im Unterschied zu Stuttgart gliederte *Stirling* beim Düsseldorfer Entwurf die umgebende Struktur direkt in den Entwurf ein, ein Großteil der Funktionen wird hinter schon existierenden Fassaden untergebracht.²³⁸

Im Vergleich zu Düsseldorf wirkt der Entwurf für das *Wallraf-Richartz-Museum* in Köln (Abb.117a+b) auf den ersten Blick weniger verwandt zu Stuttgart. Der Wettbewerb sah eine Entwicklungsidee für das Gebiet zwischen dem Kölner Dom und Rhein vor. *Stirlings* Entwurf siedelte sich beidseitig der Bahnachse an, südlich davon war das Museum, nördlich davon waren weitere, laut Ausschreibung zu beherbergende Funktionen geplant.²³⁹ Bei genauerer Betrachtung aber sind auch hier Parallelen zu finden – der kreisförmige Innenhof von Düsseldorf wird hier durch einen Zikkurat bzw. einen Innenhof, der formal an den Grundriss des Doms erinnert, ersetzt. Der würfelige Eingangsblock wird hier verdoppelt und reiht sich torartig links und rechts der Hohenzollernbrücke an.²⁴⁰ Die Bäume aus dem Innenhof Düsseldorfs wurden hier verwendet, um den entstehenden Platz zu säumen. Ähnliche und leicht abgewandelte Architekturelemente aus dem Düsseldorfer Entwurf sowie der den Bauplatz in Köln umgebenden Struktur wurden herangezogen und passend zu ihrer Nachbarschaft skaliert und verteilt, sodass mit den schon bestehenden Gebäuden ein Zusammenhalt entstand. Auch hier spielte sich der Entwurf auf mehreren Ebenen ab. Wäre es zu seiner Realisierung gekommen, hätten die Besucher eine Rampe zum Haupteingang erklimmen müssen, welche einen Blick auf den tiefer liegenden Rhein, die ankommenden Zuggäste, den Platz vor dem Dom und die Altstadt ermöglicht hätte. Auch hier wäre die Architektur ein schrittweise erfahrbare Erlebnis geworden.²⁴¹

Die Wettbewerbsbeiträge für Düsseldorf und Köln stellen Vorstufen für den Entwurf der *Staatsgalerie* in Stuttgart dar, wo es *Stirling* letztendlich gelang, einzelne Gebäudeteile zu einem strafferen Ganzen zusammenzufassen und auch die Funktionen klarer, nach außen hin symmetrischer zu verteilen. Die Charakteristika der Verwendung von Treppen und Rampen für das Wegesystem zwischen öffentlichem, halböffentlichem und privatem Raum, dem Nebeneinandersetzen von modernem und klassizistischem Architekturvokabular sowie

²³⁶ Vgl. Muirhead in: Stirling/Wilford 1994, S.13-14.

²³⁷ Vgl. Rodiek 1984, S.28-29.

²³⁸ Vgl. Doubilet 1984, S.o.A.

²³⁹ Vgl. ebd.

²⁴⁰ Vgl. Stirling 1984, S.207.

²⁴¹ Vgl. Muirhead in: Stirling/Wilford 1994, S.15.

der Eingliederung in städtisches Gefüge und gleichzeitiger Betonung vorhandener, städtebaulicher Vorzüge wurden allesamt für den Entwurf in Stuttgart übernommen.²⁴²

5.2.4. Nach Stuttgart

Im Vergleich zur eher mageren Auftragslage Mitte der 70er-Jahre, bekamen *Stirling* und *Wilford* 1979 fünf Projekte angeboten, wovon vier letztendlich auch realisiert wurden. Zu diesen umgesetzten Projekten zählten die *School of Architecture* (1979-81) der Rice Universität in Texas, wo *Michael Wilford* seit 1978 lehrte, das *Arthur M. Sackler Museum* in Harvard (1979-84), eine Erweiterung der *Tate Gallery* in London, die *Clore Gallery* (1980-86) und das *Wissenschaftszentrum* (1979-87) in Berlin. Girouard nimmt an, dass gerade die Nachrichten über den Gewinn des Wettbewerbs in Stuttgart das Image des Büros verbesserten und dies Grund für die zahlreichen Auftragsangebote gewesen ist.²⁴³ Don Randall²⁴⁴, der zur Zeit des Wettbewerbs für das *Center for the Performing Arts* (1983) an der Cornell Universität in Ithaca in der Kommission saß, beschrieb das Schaffen von *Stirling* in diesen Jahren folgendermaßen: „*There was no house style. Jim and Michael's approach to building was to understand the client's problem and try to solve it in a creative way. You couldn't be sure of what one of their buildings was going to look like.*“²⁴⁵ Und dennoch kann man auch an den zu jener Zeit entstandenen Projekten das Spiel mit Farben, Materialien und Formen sowie die Rücksichtnahme auf städtebauliche Erfordernisse erkennen. Beim Erweiterungsbau der *Clore Gallery* wurden der Eingangs- und Treppenbereich mit auffälliger Farbigkeit und Formengut hervorgehoben und durch ihre Materialität vom Rest des Gebäudes, in Ziegelstein und Beton ausgeführt, abgehoben. (Abb.118) Beim *Wissenschaftszentrum Berlin* (Abb.119) führte *Stirling* seine „historische Collagetechnik zu einem Höhepunkt [...]“²⁴⁶. Die zwischen 1979-88 neben der *Neuen Nationalgalerie* von *Ludwig Mies van der Rohe* in Berlin ausgeführte Anlage spiegelt *Stirlings* Gespür für städtebauliche Gesamtkompositionen wider. So musste in diesem Entwurf auf die unter Denkmalschutz stehende Fassade des ehemaligen Reichsversicherungsamtes von 1894 eingegangen werden. Es entstand ein formales Ensemble, das aus einem Kreuzbau, einem Bibliotheksturm und einem einhüftigen Büroflügel besteht. Die Konferenzräume wurden in einem halbkreisförmigen Gebäude untergebracht. Die um einen Garten arrangierten Formgebilde erhielten Putzfassaden in horizontalen, rosa und hellblau gefassten Streifen sowie vorstehenden Natursteinrahmungen der Fenster.²⁴⁷ Der in seinen früheren Entwürfen beschriebene Gedanke, die Funktion nach außen hin ablesbar zu machen, ist hier nicht mehr gegeben. Dieser tritt zugunsten des stark ausgeprägten Formvokabulars in den Hintergrund.

²⁴² Vgl. Rodiek 1984, S.28-29.

²⁴³ Vgl. Girouard 2000, S.212.

²⁴⁴ Don Randall, Musikprofessor an der Cornell Universität, saß 1982 in der Kommission zum von *Stirling and Partner* in den Jahren 1983-88 umgesetzten Projekt „Center for the performing Arts“, Cornell University.

²⁴⁵ Randall o.J. zit. nach Girouard 2000, S.212.

²⁴⁶ Lampugnani in: Finanzministerium Baden-Württemberg/Staatliches Hochbauamt 1 Stuttgart 1984, S.60.

²⁴⁷ Vgl. Schwanke 31.01.2012.

1980 kam es zu einer weiteren Umstrukturierung innerhalb des Architekturbüros *James Stirling and Partner*. Es wurde auf den Namen *James Stirling, Michael Wilford and Associates* umbenannt, einerseits um die Zusammenarbeit der beiden Architekten und deren Vergrößerung zu betonen, andererseits um die Abhängigkeit von „Big Jim“ zu vermindern. So war es *Wilford* möglich, auch nach dem plötzlichen Tod von *Stirling* im Jahr 1992 mit Kontinuität weiterzuarbeiten.²⁴⁸ Zu *James Stirlings* bedeutenden letzten Werken gehört der *Miniaturpavillon* für den Buchshop der *Biennale* (Abb.120) in den *Giardini* von Venedig (1989-91). Als Reverenz an den Aufstellungsort entwarf er eine an eine gekenterte Gondel erinnernde Dachkonstruktion aus Holz. 1992 starb *Stirling* überraschend, *Wilford* übernahm die Fertigstellung der begonnenen Projekte. Wie eng die Zusammenarbeit beider gewesen ist, zeigt die *Musikakademie* (Abb.121) neben der *Staatsgalerie* in Stuttgart, die nach seinem Tod dennoch in typischer *Stirling*-Manier ausgeführt wurde. Die Gebäudemitte nimmt ein massiver, zylindrischer Turm ein. Sein gewölbtes Gesims erinnert an jenes der *Staatsgalerie*, generell nimmt das gesamte Projekt Bezug auf das 18 Jahre²⁴⁹ zuvor entstandene.

Festzuhalten bleibt, dass das Werk *Stirlings* vielschichtig und schwer zu kategorisieren bleibt, sich darin aber, wie dargelegt wurde, typische Ansätze, Denkfiguren und Lösungen wiederfinden lassen. Der in Kapitel 4.1.5. erwähnten Aussage Lampugnani, *Stirlings* Frühwerk wäre durch „*expressiven Funktionalismus*“ gezeichnet und habe sich mit den Museumsentwürfen zum „*materialisierten Pathos*“ entwickelt, kann nur teilweise zugestimmt werden. Wie jeder Künstler hat auch *Stirling* eine Entwicklung durchlaufen müssen und ist im Zuge dieser verschiedenen Einflüssen unterlegen. Schon sehr früh entwickelt er, basierend auf den Grundlagen der *Moderne*, feste Prinzipien und eine historisch informierte Perspektive, die gleichzeitig auch Augenzwinkern und ironische Brechung zulassen. Er nähert sich Bauaufgaben in unkonventioneller Weise an und erreicht stets ein Gleichgewicht zwischen funktionalen Anforderungen und historischen Bezügen. Dass die *Staatsgalerie* als eines seiner Hauptwerke angesehen wird, ist dabei verständlich, fand der Wettbewerb dazu doch zu einer Zeit statt, in welcher die Entwicklung seiner formalen Sprache einen Höhepunkt erreicht hatte. Doch hat sich mit ihr *Stirlings* Werk nicht, wie häufig dargestellt, plötzlich der *Postmoderne* zugewandt, viel eher ist die *Staatsgalerie* als Ergebnis und Sammelsurium einer Vielzahl markanter Merkmale früherer Bauten anzusehen. Sie ist in diesem Zusammenhang auch als Darstellung/Repräsentation des Architekten selbst zu werten.

²⁴⁸ Vgl. Maxwell 1998, S.13.

²⁴⁹ Die Zahl bezieht sich jeweils auf die Jahre der Fertigstellung. *Staatsgalerie*: 1984; *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst*: 2002.

6. DIE VERORTUNG DER STAATSGALERIE IN DER ZEIT

In diesem Kapitel wird ein Vergleich der *Neuen Staatsgalerie* mit den in den 70er- und 80er-Jahren entstandenen Museumsbauten geschaffen, um herauszufinden, ob es einen allgemeinen, zumindest aber dominanten formalen Duktus, einen architektonischen Mainstream in der Museumsgestaltung dieser Zeit gegeben hat. Heute gibt es zahlreiche Publikationen²⁵⁰, die sich mit der Museumsgeschichte und deren Bauentwicklung auf unterschiedlichste Weise²⁵¹ befassen. Einen knappen, aber übersichtlichen Blick auf die Entwicklung des Museumsbaus kann man auch in Wientgens sowie Barthelmeß' Magisterarbeiten finden.²⁵² Es folgt hier nun eine kursorische Darstellung, die auf jene Aspekte eingeht, die im Kontext der Arbeit von Bedeutung sind.

Das öffentliche Museum entstammt der Zeit der Aufklärung und orientiert sich an deren Anspruch zu belehren. Vor allem im 19. Jahrhundert wurden die Kunstwerke verstärkt aus ihrem ursprünglichen Aufstellungskontext gerissen und in neue architektonische Strukturen eingegliedert. Diese Hüllen für die Exponate orientierten sich in ihrer architektonischen Ausgestaltung nicht selten an jenen herrschaftlichen Palästen, für welche die Ausstellungsgegenstände ursprünglich gedacht und entworfen worden waren. Die zumeist straff nach System gegliederten Innenräume wurden im 20. Jahrhundert größtenteils durch offene Strukturen ersetzt. *Moderne Kunst* wurde auf weißen Raumteilern präsentiert, das Raumgefühl durch Kunstlicht inszeniert.²⁵³ Gegen Mitte des 20. Jahrhunderts änderten sich die Aufgaben, die ein Museum zu erfüllen hatte. Neben der Aufbewahrung und Präsentation von Kunstwerken waren es zusätzliche Funktionen wie Informations- und Erlebniswelten, Einkaufsmöglichkeiten, Restaurant- und Cafébetrieb, die den Besuch eines Museums zu einer kulturell erlebbaren Attraktion machten. Vor allem für die Städte wurden sie zum Garant für Zentrumsbildung bzw. weitere bauliche Erneuerungen innerhalb der näheren Umgebung.²⁵⁴

Einen Impuls für die Popularität und das Interesse am Museumsbau gab das 1977 in Paris eröffnete *Centre Pompidou* (1971-77)²⁵⁵ von *Renzo Piano* und *Richard Rogers*. (Abb.122) An diesem Gebäude wurde die bisherige Wahrnehmung des Museumsbaus in Frage gestellt, indem sich dieser offen als „Kunstmachine“ präsentierte und es möglich war, diesen als Museum zu besuchen, aber auch nur als reinen Aussichtsturm, als Erlebnisraum zu nutzen. Zwei Jahrzehnte zuvor gelang es *Frank Lloyd Wright*, mit seiner Wegspirale durchs

²⁵⁰ Siehe hierzu beispielsweise: Klonk, *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, Yale University Press New Haven u.a., 2009 oder Newhouse, *Wege zu einem neuen Museum: Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert*, G. Hatje Verlag Stuttgart, 1998.

²⁵¹ Neben der rein geschichtlichen Entwicklung beschäftigen sich die Autoren u.a. auch mit dem Verhältnis zwischen Innen und Außen – Architektur und Kunst, der Entwicklung der Ausstellungsräume etc.

²⁵² Vgl. Wientgen 1999, S.4-9 und Barthelmeß 1988, S.10-23.

²⁵³ Vgl. Newhouse 1998, S.9.

²⁵⁴ Vgl. ebd. S.11.

²⁵⁵ Die in diesem Kapitel angegebenen Jahreszahlen beziehen sich, wenn nicht ausdrücklich anders angegeben, auf die Bauzeit.

Guggenheim Museum (Abb.123) in New York (1956-59) die Art der räumlichen Annäherung an die Kunst und somit die Betrachtungsweise und Perspektive auf diese zu verändern. Ende des vergangenen Jahrhunderts schuf *Frank O. Gehry* mit seinem *Guggenheim Museum* (Abb.124) in Bilbao (1993-97) dann den letztendlichen Beweis dafür, dass sich die Architektur von der Kunst, die sie ausstellt, emanzipieren und in diesem Kontext eigenständig funktionieren kann.²⁵⁶ Der sogenannte „Bilbao-Effekt“ teilte die Geschichte der Museumsarchitektur fortan in ein Davor und Danach, aktuelle Bauten mussten sich fortan mit jenem von *Gehry* messen.

Und dennoch entspringt die Mannigfaltigkeit der Museen nicht rein aus der Unterschiedlichkeit ihrer Hüllen oder der plötzlichen Bereitschaft der Architekten, stilistische Experimente zu wagen.²⁵⁷ Die Aufgaben, die an ein Museum herangetragen werden, haben sich im Laufe der Zeit geändert. Die involvierten Gruppen, seien es Architekten, Kuratoren, Politiker, Auftraggeber, Künstler oder Besucher, stellen unterschiedliche Anforderungen, die in den seltensten Fällen miteinander korrespondieren. Auch nehmen die Wahl des Aufstellungsortes – ob urban oder ländlich –, die Art der architektonischen Gattung – handelt es sich um einen Neu- oder Zubau, eine Restaurierung oder Umgestaltung – und der zur Schau zu stellende Inhalt Einfluss auf die Ausformung eines solchen Baus.

In vorangegangenen Kapiteln wurde angedeutet, wie die städtebauliche Situation in Deutschland nach den Weltkriegen ausgesehen hat. Nach 1945 begann der allgemeine Wiederaufbau, wobei man sich zuerst auf Nutz- und Industriebauten beschränkte. Die Museen betreffend schritt der Prozess sehr langsam voran, erst im Jahr 1957 eröffnete mit dem *Wallraf-Richartz-Museum* (1953-57, Abb.125) von *Rudolf Schwarz* und *Josef Bernhard* der erste Museumsneubau Nachkriegsdeutschlands. Das Gebäude war ein politisches Statement für seine Zeit. Mit geringen Baukosten wurde versucht, ein antimonumentales Gebäude zu errichten. An diesem Vorgänger orientierten sich die meisten Museumsarchitekturen der kommenden Jahre. Betonbauten mit weiten Öffnungen, verschleiert von gläsernen Vorhängen, können noch heute in vielen deutschen Städten gefunden werden. Die Wahl des Materials Glas sollte Offenheit, Transparenz, das „Nichtverstecken“ symbolisieren.²⁵⁸ Schubert beschreibt diese Ära als „*age of invisible museum architecture*“²⁵⁹.

Erst *Ludwig Mies van der Rohes Neue Nationalgalerie* (1963-68) in Berlin (Abb.126) kann als Museum genannt werden, das aufgrund seiner Architektur auch als Bauwerk Aufmerksamkeit erregt hat. In diesem ist beides – die monumentale Basis und der offene, transparente Eingang – vereint. Generell versuchte man sich vom *Klassizismus* und Monumentalen fernzuhalten, zu stark waren die Bindungen dieser Formsprachen an den Krieg und die Nazi-Ära. Erste Ausnahmen waren der Bau der *Neuen Pinakothek* (1975-81)

²⁵⁶ Vgl. Greub 2006, S.2-3.

²⁵⁷ Vgl. Knapp in: Greub 2006, S.75.

²⁵⁸ Vgl. Schubert 2000, S.51-53.

²⁵⁹ Ebd. S.54.

von *Alexander Freiherr von Branca* in München (Abb.127) sowie eben *Stirlings Neue Staatsgalerie* in Stuttgart.²⁶⁰

Die Museumsarchitektur der späten 60er- und 70er-Jahre – egal ob es sich um die Wiedererrichtung einer alten Struktur, den Zubau zu Bestehendem oder einen Neubau handelte – unterlag den museumsreformerischen Debatten der 60er-Jahre, in welchen die Forderungen eines „Museums für alle“ und der „Bildung für alle“ besprochen wurden. Den Besuchern sollte die „Schwellenangst“ genommen werden, für das Erfüllen dieser Formulierungen konnte auf keinen traditionellen Bautypus zurückgegriffen werden.²⁶¹ Grund für diese Auseinandersetzung war mitunter die Erkenntnis, dass sich das Museum der Gesellschaft entzogen hatte und sich zu stark auf museale Tätigkeiten wie das Forschen und Sammeln sowie Verwahren von Kunstgegenständen konzentriert hatte.²⁶²

Die Museumsbauten der 70er- und 80er-Jahre in Kategorien zu setzen, fällt schwer. Klotz sah in seinem 1985 veröffentlichten Buch zum Thema „Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland“²⁶³ weise voraus, dass der beginnende Aufschwung im Museumsbau, welcher eine Fülle von individuellen Bauwerken hervorbringen wird, erst aus der historischen Distanz heraus analysiert werden kann.²⁶⁴ *Montaner* versuchte in seinen zwei nacheinander erschienenen Bänden²⁶⁵ zum Museumsbau der neuen Generation, verschiedene Klassifizierungen aufzustellen. Während er in seiner 1987 erschienenen Publikation noch von Einteilungen wie *„Das Programm für ein zeitgenössisches Museum, Flexible Bereiche versus Räume und Flure, Ausstellung und Konservierung“* und zuletzt vom *„Museum als eine städtische Instanz“*²⁶⁶ spricht, schlägt er in seinem später erschienenen Band vor, die Museen nach ihren Funktionen und Inhalten zu besprechen.²⁶⁷ Barthelmeß wählte in seiner Magisterarbeit²⁶⁸ 1988 den Weg einer Unterteilung durch die Raumorganisation, indem er die Außengestalten des Museums als *„Tempel, Palast, Kunstaussstellungsgebäude“* beschreibt und ihnen die räumlichen Organisationen wie *„den Einheitsraum, die räumliche Vielfalt oder den multifunktionalen Raum“*²⁶⁹ zuteilt. In dieser Arbeit wird über die funktionale Anforderung an die Architektur bzw. die städtebaulichen Gegebenheiten eventuell gemeinsamen, gängigen Motiven im Museumsbau der 70er- und 80er-Jahre auf den Grund gegangen.

²⁶⁰ Vgl. ebd.

²⁶¹ Vgl. Smidt in: Esche/Steiner 2007, S.119 und vgl. Schubert 1986, S.13-14.

²⁶² Vgl. Cladders in: Esche/Steiner 2007, S.130.

²⁶³ Siehe hierzu: Klotz/Krase, Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland, Klett-Kotta Verlag Stuttgart, 1985.

²⁶⁴ Vgl. ebd. S.8.

²⁶⁵ Siehe hierzu: Montaner/Oliveras, Die Museumsbauten der neuen Generation, Karl Krämer Verlag Stuttgart, 1987 und Montaner: Neue Museen-Räume für Kunst und Kultur, Karl Krämer Verlag Stuttgart, 1990.

²⁶⁶ Montaner/Oliveras 1987, S.9-29.

²⁶⁷ Vgl. Montaner 1990, S.7.

²⁶⁸ Siehe hierzu Barthelmeß: Das postmoderne Museum als Erscheinungsform von Architektur. Die Bauaufgabe des Museums im Spannungsfeld von Moderne und Postmoderne, tuduv Verlag München, 1988.

²⁶⁹ Ebd. S.15.

Im Jahr 1974 erschien die umfassende Studie „Zur Lage der Museen“.²⁷⁰ In dieser Zeit herrschte große Einigkeit darüber, dass das Museum für alle geöffnet werden müsse, dies allein aber nicht ausreichen würde, um das Publikum anzuziehen.²⁷¹ Gründe für diese Erkenntnisse waren mitunter der aufkommende Massentourismus und die damit zusammenhängende Freizeitkultur.²⁷² 1977 eröffnete das *Centre Culturel Georges Pompidou* (1971-77, siehe Abb.122), welches den Auftakt für die zukünftigen Museen als Orte der Unterhaltung bildete. Die Architekten *Renzo Piano* und *Richard Rogers* gingen mit ihrem „*lebendigen Zentrum für Information und Unterhaltung*“²⁷³ als Siebergemeinschaft unter 681 eingereichten Entwürfen hervor. Ihr Ziel war es, ein Gebäude zu schaffen, welches sich durch Flexibilität, Anpassungsfähigkeit und das Gegenteil von Monumentalität auszeichnete.²⁷⁴ Die ansonsten verdeckte Haustechnik des Gebäudes wird als Fassade sichtbar gemacht und dient als eine Art Ornament. Die Haupteinschließung erfolgt nicht im Inneren sondern wurde in eine Plexiglasröhre nach außen gesetzt und ist entweder als Ausgang zu den Räumen der Kunst, oder aber auch nur als Plattform, um einen Blick über Paris zu werfen, zu nutzen. Hauptgrund für das Verlegen der Technik an die Außenseiten des Gebäudes waren die Überlegungen zu Flexibilität und stetiger Wandlung der Innenräume. Auch war es *Piano* und *Rogers* ein Anliegen, das städtische Treiben im Viertel zu fördern, und so verpflanzten sie nur die Hälfte des für das Museum vorgesehenen Baugrundes. Die frei gebliebene Fläche wurde in einen an eine italienische Piazza erinnernden Platz verwandelt.²⁷⁵ Das *Centre Pompidou* war das erste Museum, welches dem Besucher ermöglichte, verschiedenste Perspektiven auf die Kunst, aber auch die diese beherbergende Architektur aufzunehmen und legte so den Grundstein für weitere Museumsbauten, die sich unterschiedlicher Präsentationen und Konzepte bedienten.²⁷⁶

Die Idee des Erlebnismuseums lässt erahnen, was der Hintergrund für diese Entwicklung war. So galt es nicht nur, das kulturelle Interesse des Publikums zu befriedigen, die Unterhaltung der Besucher nahm denselben Stellenwert ein. Auch sollten durch die entstehenden Architekturen neue Identitäten für Städte geschaffen werden. Mitunter war letzterer Punkt, aber auch der wirtschaftliche Wohlstand der Gemeinden ein Grund für den Bauboom der Museen zu Beginn der 80er-Jahre in Deutschland. *Gottfried Korff* beschreibt die damals vorherrschende Situation mit den Schlagworten „*die Popularisierung des Musealen und die Musealisierung des Popularen*“.²⁷⁷ Damit meint er einerseits die vorherrschende Ausweitung des Museumsklientels sowie die kulturelle Verbreitung der Sammlungs- und Expositionsbemühungen, zum anderen die aufkommende Bildungsreform,

²⁷⁰ Im Jahr 1970 wurde in Darmstadt das „Museum der Zukunft“ anlässlich des 150-jährigen Bestehens des Hessischen Landesmuseums diskutiert. Daraufhin folgte im Jahr 1974 die Studie „Zur Lage der Museen“. Vgl. Smidt in: Esche/Steiner 2007, S.119.

²⁷¹ Vgl. Schubert 1986, S.13.

²⁷² Vgl. Schubert 2000, S.56.

²⁷³ Newhouse 1998, S.193.

²⁷⁴ Vgl. ebd.

²⁷⁵ Vgl. ebd. S.194.

²⁷⁶ Vgl. Schubert 2000, S.59, S.65-66.

²⁷⁷ Korff 1988 zit. nach Fieldl 1988, S.29.

die starken Einfluss auf außerschulische und -universitäre Bereiche, die Erwachsenenbildung und auf das Museums- und Ausstellungswesen ausübte. Auch war seiner Meinung nach das wachsende Interesse für Museumspädagogik Grund für den Wunsch nach geänderten Darstellungsformen in den Museen.²⁷⁸

Von den zahlreichen in den 80er-Jahren, zumeist aus Wettbewerben hervorgegangenen Museumsbauten können hier nur wenige genannt werden, wobei hauptsächlich eine Auswahl jener Architekturen angeführt wird, welche in der Literatur immer wieder in Zusammenhang mit *Stirlings Neuer Staatsgalerie* gebracht bzw. zum Vergleich herangezogen werden. Schubert bezeichnet diese Ära in der Geschichte des Museumsbaus als die „*Dekade der spektakulären Museen*“.²⁷⁹ Der Bau eines Museums war für Architekten zu einer der letzten Möglichkeiten geworden, sich selbst verwirklichen zu können.²⁸⁰ Dies schlägt sich in der Dichte und Vielfalt herausragender Museumsbauten seit den 80er-Jahren nieder.

So eröffnete 1981 die *Neue Pinakothek* (1974-81) von *Alexander Freiherr von Brouca* in München (Siehe Abb.127) ihre Pforten, kurz gefolgt vom *Städtischen Museum Abteiberg Mönchengladbach* (1976-82) von *Hans Hollein* (Abb.128). Im Jahr der Eröffnung der Stuttgarter *Staatsgalerie* eröffnete auch das *Deutsche Architekturmuseum* (1981-84) von *Oswald Mathias Ungers* in Frankfurt (Abb.129), ein Jahr später erfolgte, ebenfalls in Frankfurt, die Einweihung des *Museums für Kunsthandwerk* des Architekten *Richard Meier* (1982-84, Abb.130). 1986 wurden die *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen* (1981-85) von *Hans Dissing* und *Otto Weitling* in Düsseldorf (Abb.131), sowie das *Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig* (1980-86) der Architekten *Peter Busmann & Godfrid Haberer* in Köln (Abb.132) eröffnet.

International gesehen fallen in diesen Zeitraum u.a. die Projekte *Yale Center for British Art and Studies* (1969-74) von *Louis I. Kahn* in New Haven (Abb.133), die *National Gallery of Art* (1971-78) in Washington D.C. von *leoh Ming Pei und Partner* (Abb.134), die Erweiterung des *Museum of Modern Art* (1977-84) in New York von *Cesar Pelli & Associates* (Abb.135), das *Museum des 19.Jahrhunderts* (1980-86) im *Gare d'Orsay* in Paris von *Gae Aulenti* (Abb.136), das *Museum auf Contemporary Art* (1981-86) in Los Angeles von *Arata Isozaki* (Abb.137), das *Institut du Monde Arabe* (1981-87) in Paris von *Jean Nouvel* (Abb.138), die *Menil Collection* (1981-87) in Houston von *Renzo Piano* (Abb.139), das *Städtische Museum für moderne Kunst* (1983-87) in Nagoya von *Kisho Kurokawa* (Abb.140), der *Grand Louvre* (1983-89) in Paris von *leoh Ming Pei und Partner* (Abb.141), der Erweiterungsbau des *Guggenheim-Museums* (1984-92) in New York von *Gwathmey, Siegel & Associates* (Abb.142) und das *Carré d'Art* (1984-93) in Nîmes von *Norman Foster Associates* in Zusammenarbeit mit *Ove Arup and Partners* (Abb.143).

²⁷⁸ Vgl. ebd.

²⁷⁹ Schubert 1986, S.18.

²⁸⁰ Vgl. ebd.

Da in dieser Arbeit der Frage nach einem eventuell typischen Zeitstil in Zusammenhang mit der *Neuen Staatsgalerie* in Stuttgart nachgegangen werden soll, wird die Auswahl im Weiteren auf den Raum Deutschland beschränkt und auf wenige, ausgewählte Architekturen eingegangen werden. Über knappe Beschreibungen – unterteilt in die Punkte Ausgangssituation/Wettbewerb, Außen und Innen – soll es so zu einem analytischen Vergleich kommen, der den Geist der selektierten Bauten erfasst und der vorangegangenen Analyse der *Staatsgalerie* gegenübersteht. Hinsichtlich des Vergleichs mit *Stirlings* Architektur wurde versucht, ein Bild der Gebäude unmittelbar nach Eröffnung wiederzugeben. Auf eventuell in der Zwischenzeit getätigte Änderungen kann hier nur insoweit eingegangen werden, wie diese im ausgewerteten Forschungsstand bereits thematisiert worden sind. Für die in diesem Kapitel gestellte Frage nach einer Architektur der Zeit zur Entstehung der *Staatsgalerie Stuttgart* erscheinen diese nachträglichen Veränderungen auch nicht relevant.

Konkret werden nachfolgend vier exemplarische Museumsbauten auf deutschem Boden skizziert und in Relation zur *Staatsgalerie Stuttgart* gesetzt. Das Vergleichsbeispiel *Städtisches Museum Mönchengladbach* ist *Stirlings* Projekt formal ähnlich und wurde daher ausgewählt. Die *Neue Pinakothek* kann als Vorgängerbau von Stuttgart angesehen werden, da auch hier auf eine historisierende Architektursprache zurückgegriffen wurde. Sie wurde daher als Beispiel ausgewählt. Eine gegenteilige Lösung bei teilweise übereinstimmenden Wettbewerbsvoraussetzungen – z.B. die Bezugnahme auf ein schon vorhandenes, klassizistisches Gebäude – fand *Meier* für seinen Entwurf für das *Museum für Kunsthandwerk*, das dritte Vergleichsbeispiel. Die Architekten des Gewinnerprojektes aus dem Kölner Wettbewerb für das *Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig* reagierten auf die vorhandenen Gegebenheiten gänzlich anders als *Stirling*. Dieses Projekt wird *Stirlings* Entwurf für Köln gegenübergestellt werden, welcher ja, wie schon vorangegangen erläutert, als Vorläufer für den Stuttgarter Entwurf gesehen werden kann.

6.1. STÄDTISCHES MUSEUM ABTEIBERG MÖNCHENGLADBACH VON HANS HOLLEIN 1972-82 (Siehe Abb.128)

6.1.1. Ausgangssituation/Wettbewerb

„Der Kunst zu geben, was der Kunst ist [...] sich selbst zu artikulieren“²⁸¹, so das Programm des *Museums Abteiberg*, welches der damalige Direktor *Johannes Cladders* forderte. Die Ausstellungsräume sollten den in ihr ausgestellten Objekten, vorwiegend Kunst des 20. Jahrhunderts, entsprechend angepasst werden. *Hans Hollein* wurde direkt ohne Wettbewerbsausschreibung von *Cladders* engagiert und plante in enger Zusammenarbeit mit diesem ein „*totales Kunstwerk des 20. Jahrhunderts*“²⁸². Die Entscheidung gegen einen

²⁸¹ Cladders 1982 zit. nach Esche/Steiner 2007, S.119.

²⁸² Cladders o.A. zit. nach Montaner/Oliveras 1987, S.90.

Wettbewerb und zur freien Vergabe an *Hollein* fiel aufgrund einer gemeinsam organisierten Ausstellung im damaligen Museumsaltbau im Jahr 1970, wo *Hollein* sich selbst als aktiver Künstler hervortat und laut *Cladders* insofern prädestiniert war, eine solche Bauaufgabe zu übernehmen, als er beide Seiten kannte – jene des Künstlers und Architekten. Durch den Umstand des Nichtausschreibens in Form eines Wettbewerbes gab es keine allgemeinen Aufgabenformulierungen, das Gebäude kann von den darin letztendlich untergebrachten Funktionen her aber durchaus mit dem Stuttgarter Bau verglichen werden.²⁸³ Auch hier finden sich ein Vortragssaal und Wechselausstellungssaal sowie eine Bibliothek wieder. Das zu bebauende Grundstück befand sich an der Kuppe des Abteiberges mitten im historischen Teil der Stadt Mönchengladbach, in unmittelbarer Nähe zum Münster, der Pfarrkirche und dem alten Garten. Im 2. WK war es auch hier zu Zerstörungen gekommen. *Hollein* ging auf den Altbestand ein, indem er optische und axiale Bezüge aufbaute.²⁸⁴

6.1.2. Außen

Holleins Lösung für Mönchengladbach war es, den Abteiberg zu nutzen, indem er das Hauptvolumen des Museums in den Hügel versenkte und die sich herausbildende Platte nutzte, um darauf unterschiedlich ausgeformte Baukörper – einen Verwaltungsturm, eine Bibliothek mit geschwungener Glasfassade, erinnernd an die Ziegelmauern der Hangterrassen, einen Pavillon für Wechselausstellungen und einen kleinen Tempel, welcher den Eingang für die von der oberen Stadt herankommenden Besucher markieren sollte – um einen sich bildenden Platz zu arrangieren.²⁸⁵ (Abb.144) Der Bau stuft sich über Terrassen in die Höhe, ein weiterer Eingang für von der unteren Stadt Kommende befindet sich auf Höhe der Abteistraße. Von hier aus kann man die drei Stockwerke mit Ausstellungssälen direkt betreten, sie nach oben oder unten erschließen.²⁸⁶ Durch die kleeblattförmige Ausweitung und das teilweise Emporheben der Ausstellungsebenen durch die Platte gelang es *Hollein*, diese entweder über Tageslicht oder künstliches Licht zu erhellen. Die Oberlichten sind als Sheddachlandschaft ausgebildet und bilden einen repetitiven Gegenpart zu den materiell unterschiedlich ausgebildeten Einzelvolumina.²⁸⁷

6.1.3. Innen

Die Ausbildung des Inneren ist ähnlich vielseitig wie die äußere Erscheinung. Ziel war es, neben neutralen Containern Räume zu schaffen, die einzelnen Ausstellungsstücken so gut wie möglich entsprachen. So wurden unterschiedliche Raumformen und -größen von rechteckig und rund bis geschwungen entwickelt, die den verschiedenen Inhalten entsprechen sollten. Akzente wurden durch Treppen, Brücken, Durchblicke und Oberlichten gesetzt, die Wände wurden in zurückhaltenden, hellen Tönen gestrichen. (Abb.145)

²⁸³ Vgl. Krämer 1998, S.104.

²⁸⁴ Vgl. Schubert 1986, S.22.

²⁸⁵ Vgl. Montaner/Oliveras 1987, S.90.

²⁸⁶ Vgl. Schubert 1986, S.137.

²⁸⁷ Vgl. Montaner/Oliveras 1987, S.90.

6.1.4. Analyse/Vergleich

Hollein schaffte einen „städtischen Erlebnisraum“, ein Szenario aus einzeln hervorgehobenen, unterschiedlich ausdifferenzierten, in der Landschaft verstreuten und von der Umgebung inspirierten Bauskulpturen. Damit brach er mit dem typischen Kanon eines bis dato im Museumsbau vorherrschenden Großcontainers, welcher die unterschiedlichsten Funktionen unter einem Dach beherbergte.²⁸⁸ Heinrich Klotz führte für *Holleins* sowie für *Stirlings* Stuttgarter Entwurf den Begriff der „Architekturlandschaft“ ein.²⁸⁹ Das Einbinden in die topographischen Gegebenheiten und das Bezugnehmen auf die Umgebung, sei es durch Material oder Form, ist Grundlage beider Entwürfe. Die Einbettung in den Hang und die inszenierte Erschließung, welche bei *Hollein* passagenartig vom Park über die Terrassenhänge durch die einzeln gestreuten Volumina hindurch in die Museumslandschaft führt, sind ebenfalls auffallende Parallelen.²⁹⁰

Wolfgang Pehnt spricht bei *Hollein* von „einer gebauten Collage [...] Das Zauberwort, dies alles auf eine Formel zu bringen, ist ihr entfallen“²⁹¹. Hier wird ein Unterschied zu *Stirlings Staatsgalerie* deutlich. Während in Stuttgart die Anlage kompakter ausgebildet ist, scheinen die Baukörper am Abteiberg in Mönchengladbach zufälliger arrangiert zu sein und erinnern somit an *Stirlings* Frühwerk in Leicester. Ein entscheidender Unterschied macht sich in der Ausgestaltung der Innenräume für die Kunst bemerkbar. Während *Stirling* für Stuttgart die klassische Raumabfolge gewählt hat, kommt *Hollein* dem Wunsch *Cladders*, der Rauminszenierung für die Kunst, nach.²⁹² *Peter Cook* schrieb 1982 in einer Stellungnahme zu beiden Bauten, dass sie erst in Verbindung jenen Stil erreichen, welchen sie ausdrücken wollen. Beide Architekten haben laut *Cook* durch Wiederaufnehmen und Verwenden der Entwurfssprache alter Projekte bei diesen Museumsbauten ihren Höhepunkt erreicht.²⁹³

6.2. NEUE PINAKOTHEK IN MÜNCHEN VON ALEXANDER FREIHERR VON BRANCA 1975-81 (Siehe Abb.127)

6.2.1. Ausgangssituation/Wettbewerb

Die Wettbewerbssituation gestaltete sich in München ähnlich wie in Stuttgart. Auch dort hatte der endgültige Wettbewerb aus dem Jahr 1966 einen Vorläufer. Der Ideenwettbewerb aus dem Jahr 1960 sah vor, am Gelände des ursprünglichen *Neuen Pinakotheksbaus* – der ursprüngliche Bau von *August Voit* nach Plänen von *Friedrich von Gärtner* aus dem Jahr 1846, welcher gegenüber der *Alten Pinakothek* errichtet worden war, um die damals

²⁸⁸ Vgl. Klotz/Krase 1985, S.18.

²⁸⁹ Vgl. ebd. S.17+21. Dieser Auslegung hat Krämer versucht, in seiner Dissertation nachzugehen. Siehe hierzu: Krämer, Die postmoderne Architekturlandschaft, Museumsprojekte von James Stirling und Hans Hollein, Georg Olms Verlag Hildesheim, 1998.

²⁹⁰ Vgl. Montaner/Oliveras 1987, S.91.

²⁹¹ Pehnt 1982 zit. nach Smidt 2007, S.120.

²⁹² Vgl. Schubert 1986, S.25.

²⁹³ Vgl. Cook 1982 in: Architectural Review 1030/1982, S.54.

zeitgenössische Kunst zu zeigen, war im 2. WK schwer in Mitleidenschaft gezogen worden und wurde im Jahr 1949 abgerissen – einen Neubau zu errichten, dort aber nicht nur die im Altbau gezeigte Sammlung, sondern gleichzeitig auch die Neue Staatsgalerie, die Graphische Sammlung und das Zentralinstitut für Kunstgeschichte unterzubringen.²⁹⁴ Der Wettbewerb scheiterte, da das vorgeschriebene Raumprogramm nicht beherbergt werden konnte. So kam es 1967 zu einer erneuten Ausschreibung mit reduziertem Programm, welche den Bau des Zentralinstituts nicht mehr berücksichtigte. Aus 278 Bewerbern ging *Alexander Freiherr von Branca* als Sieger hervor. Wieder kam es, erneut wegen des zu dichten Raumprogramms, zu Überarbeitungen des Vorentwurfs. Mit dem Bau begonnen wurde schließlich erst im Jahr 1975, sechs Jahre später wurde dieser eröffnet. Die Abteilung *Moderne*, welche ursprünglich im Block der Neuen Staatsgalerie gezeigt werden sollte, wurde komplett aus dem Programm gestrichen. An deren Stelle sollten im Neubau die zentrale Verwaltung der Bayrischen Staatsgemäldesammlungen, Restaurierungswerkstätten und das Dörner Institut mitsamt seinen wissenschaftlichen Labors Einzug finden. Die in der *Neuen Pinakothek* ausgestellte Kunst beschränkte sich nun auf das 19. Jahrhundert, für die Werke der *Moderne* wurde ein eigener Bau errichtet.²⁹⁵

6.2.2. Außen

Von Branca versuchte, mit seiner traditionelle und historische Elemente beinhaltenden Fassadengestaltung Bezug auf den gegenüberliegenden *Alten Pinakotheksbau* (1826-36) von *Leo von Klenze* zu nehmen. Er orientierte sich auch an deren Ausrichtung der Achsen. Es entstand ein zwei- bis dreigeschossiges Gebäude aus Sandstein, einem Material, welches auch schon beim gegenüberliegenden Altbau zum Einsatz gekommen war. Der Sandstein wurde beim Neubau aber aufgelockert eingesetzt und durch schmale Granitstreifen unterbrochen. Das Zentrum bildet der zwischen vier hochgezogenen und abgerundeten Säulen verglaste, über Treppen erreichbare Eingangsbau, welcher im Verhältnis zur restlichen Fassade zurückversetzt ist. Der Ausstellungsbereich, der sich von hier aus nach rechts erstreckt, ist durch Vor- und Rücksprünge gegliedert. Er weist beinahe keine Öffnungen auf und wirkt nach außen hin geschlossen. In diesem Bereich erfolgt die Belichtung rein über Oberlichtdächer. Damit steht er in starkem Kontrast zum sich links des Haupteinganges befindlichen Gebäudeteil, dessen Fassade durch Rundbogen- und Gitterfenster aus Aluminium sowie nach außen hin abgerundeten Stützen gegliedert wird.²⁹⁶

6.2.3. Innen

Betrachtet man den Grundriss (Abb.146), kann eine klare Trennung zwischen dem durch seine zahlreichen Sprünge unruhig wirkenden Ausstellungsbereich und dem Verwaltungsbau festgestellt werden. Beiden Bereichen gemeinsam ist die Anordnung rund um zentral

²⁹⁴ Vgl. Schubert 1986, S.131-32.

²⁹⁵ Vgl. Dube in: Neue Pinakothek München 1981, S.11-13.

²⁹⁶ Vgl. Schubert 1986, S.132.

gesetzte, begrünte Innenhöfe. Während sich die Büros, Werkstätten und Archive entlang eines zentralen Wegesystems ausbreiten, ist im Bereich der Schausäle keine klare Erschließungsstruktur ablesbar. Bei der Planung der neben- und hintereinander gestaffelten, zu mehreren Seiten ineinander übergehenden Räume lag das Hauptaugenmerk auf der dort auszustellenden Kunst. Man war sich des bevorstehenden Wechsels²⁹⁷ der Exponate bewusst und versuchte, durch unterschiedliche Raumgrößen und Höhen sowie der Belichtung von oben variantenreiche Raumszenarien anzubieten. Nach gründlicher Recherche stellte sich heraus, dass sich dafür die Grundstruktur des *Klenze*-Baus perfekt eignete. Mit Stoff bespannte Wände, der Parkettboden, Holzsockel in der Bodenzone und Profilgesimse als oberer Wandabschluss sowie die gläsernen Decken verweisen auf das Vorbild.²⁹⁸ Durch die angelegte Raumstruktur eröffnen sich dem Besucher mehrere Möglichkeiten der Erschließung, wobei die Eingangshalle hier als Verteilerzone dient. Die drei Ausstellungsebenen, welche teilweise durch Niveauverschiebungen gelockert wurden, sind über Treppen, aber auch über rund um die Innenhöfe angelegte Rampen zu erreichen. Diese zum Innenhof mit Rundbogenfenstern versehenen, schmalen Gänge werden von Tonnengewölben überdacht und erinnern an das Prinzip von Kreuzgängen bei Klosteranlagen.²⁹⁹ Deren Ausgestaltung kann mit dem Innenweg entlang der Rotunde in Stuttgart verglichen werden.

6.2.4. Analyse/Vergleich

Von *Branca* nimmt in seinem Münchner Bau, wie auch *Stirling* in Stuttgart, Bezug auf den Altbau, indem er markante Stilelemente der Fassade, aber auch des Innenraums aufgreift. Im Unterschied zur *Staatgalerie* wurden die übernommenen Anleihen hier zwar teilweise stilisiert, aber nicht verfremdet, ihrer Bedeutung entzogen und ironisch eingesetzt. Generell wirkt der Bau blockhafter als in Stuttgart. Die unterschiedliche Fassadengestaltung beidseitig des zentralen Eingangs erschwert es dem Betrachter, das Gefühl eines Gesamtbaus aufkommen zu lassen. Die Auslegung der Ausstellungsräume verhält sich bei beiden Vergleichsbauten konträr zueinander. Zwar sind sich die Räume von der Ausgestaltung her – unterschiedliche Raumgrößen und -höhen, teilweiser Parkettboden, Belichtung von oben – ähnlich, die Erschließung in München aber lässt dem Besucher mehrere Optionen offen, während in Stuttgart der Weg in den Sammlungsräumen klar vorgegeben ist.

²⁹⁷ Da man beschloss, im Neubau der *Moderne* die letzten 90 Jahre der aktuellen Kunst zu zeigen, war man sich beim Planen der *Neuen Pinakothek* bewusst, dass Werke, die zur Zeit der Eröffnung im Bau der *Moderne* gezeigt wurden, irgendwann aus dessen Zeitrahmen fallen würden und in die Schau der Kunstwerke der *Neuen Pinakothek* übergehen würden. Vgl. Dube in: Neue Pinakothek München 1981, S.13-14.

²⁹⁸ Vgl. ebd. S.14.

²⁹⁹ Vgl. Schubert 1986, S.133.

6.3. MUSEUM FÜR KUNSTHANDWERK IN FRANKFURT VON RICHARD MEIER 1979-84 (Siehe Abb.130)

6.3.1. Ausgangssituation/Wettbewerb

Der 1979 international ausgeschriebene, auf sieben Teilnehmer beschränkte Wettbewerb ging als Teil aus einem weit größeren Bauvorhaben hervor, welches die Stadt Frankfurt in den 70er- Jahren entwickelt hat und im kommenden Jahrzehnt schrittweise realisierte. So sollte der südliche Teil des Mainufers, ein ehemaliges Villenviertel, zu einem Museumsufer umfunktioniert werden. Es sollten Neubauten entstehen, Villen der Funktion entsprechend umgebaut werden bzw. im Krieg zerstörte wiederaufgebaut werden.³⁰⁰ Das ursprüngliche *Museum für Kunsthandwerk* wurde im 2. WK zerstört, ein Bruchteil der Exponate wurde ab 1965 in der am Main gelegenen Villa Metzler, einem klassizistischen Villenbau, ausgestellt.³⁰¹ Der Wettbewerb, aus welchem der amerikanische Architekt *Richard Meier* (vor seinem Landsmann *Robert Venturi* zusammen mit *John Rauch* und *Hans Hollein*) als Sieger hervortrat, sah eine Erweiterung des *Museums für Kunsthandwerk* unter Rücksichtnahme auf die Villa Metzler vor. Ebenso galt es, den Baumbestand des die Villa umschließenden Parks größtenteils zu erhalten.³⁰² Das Museum, welches im Jahr 2000 in *Museum für angewandte Kunst* umbenannt wurde, sollte geeignet sein, Kunsthandwerk aus den verschiedensten Bereichen und Jahrhunderten möglichst chronologisch und nach Abstammungen gegliedert auszustellen. Dabei sollte es sich von einem flexiblen, für Gemälde erschaffenen Bau abheben und eine Lösung von Dauer schaffen. So waren überschaubare, eher klein dimensionierte, abgetrennte Räumlichkeiten, die sich in ihrer Ausgestaltung voneinander unterscheiden konnten, aber optisch vor den Exponaten zurücktraten, gefordert.³⁰³

6.3.2. Außen

Letztendlich überzeugte *Meier* die Jury, weil es ihm gelang, die Villa in sein Gesamtkonzept zu integrieren und auch den Baumbestand des Parks zu schonen. Der Bezug zur Villa wurde hergestellt, indem er die Proportionen dieser als Maßstabsraster für die drei miteinander verbundenen weißen Kuben des Neubaus heranzog. Auch arbeitete er mit den einst von *Le Corbusier* aufgestellten Idealformen und -formeln für Einfamilienhäuser.³⁰⁴ (Abb.147) So entstand ein quadratisches Raster, von welchem ein Eck von der Villa Metzler, die übrigen Ecken von den drei miteinander über Passagen verbundenen Neubaukuben eingenommen wurden. Die Villa selbst wurde mit dem von der Straße aus gesehen dahinterliegenden Gebäudewürfel durch einen Glasgang verbunden, parallel zur Straße gab es keinen Anschluss, sodass eine Eingangs- bzw. Hofsituation geschaffen wurde. Betrachtet man die

³⁰⁰ Vgl. Huse in: Meier 1985, S.18.

³⁰¹ Vgl. Schubert 1986, S.162.

³⁰² Vgl. Montaner/Oliveras 1987, S.102.

³⁰³ Vgl. Huse in: Meier 1985, S.11-12.

³⁰⁴ Vgl. Klotz/Krase 1985, S.23.

Grundrisse (Abb.148), fällt auf, dass die Verbindungen der Neubauten dem Verlauf der Straße folgen und leicht gedreht sind. Die in diesem Achskreuz liegenden Wege und Rampen ermöglichen ein spannendes Wechsel- und Sichtspiel zwischen Innen und Außen, zwischen der Architektur, dem Park und dem Mainufer.³⁰⁵ Auch in der Fassadengestaltung kann der Bezug zum Altbau wiedergefunden werden. So wurde die einheitliche Verkleidung der Neubauten mit in weiß emaillierten Metallpaneelen auf Sockelzone und Traufhöhe der Villa mit Granitstreifen aufgebrochen. Außerdem wurden die Größen der Fenster und deren Anordnung in spielerischer Art vom Bestandsgebäude übernommen.³⁰⁶

6.3.3. Innen

Das lichtdurchflutete und zum Park hin ausgerichtete Foyer befindet sich im von der Straße aus gesehenen rechten Gebäudeteil. Im Erdgeschoss der Neubauten befinden sich die Räumlichkeiten für Wechsellausstellungen, das Museumscafé, eine Bibliothek und Verwaltungsräume. Rechts des Windfangs führt eine Rampe zu den Obergeschossen, welche Blicke auf das Innere des Museums, aber auch den Park, den Innenhof und Main ermöglicht. Im Obergeschoss angekommen, beginnt der Rundgang durch die Ausstellung. Der Besucher hat aber auch die Möglichkeit, einen Rundgang durch die Architektur zu unternehmen. Die einzelnen Kuben sind über ein verglastes Wegesystem um einen hinter dem Antrittshof liegenden Gartenhof miteinander verbunden. Auch dieser Weg ist inszeniert, gibt Blicke auf die umgebende Landschaft und durch in die Zwischenwände eingeschnittene Öffnungen in die Ausstellungsräume frei. Diese sind wie der Eingangsbereich im Erdgeschoss, durch die großen Fensterflächen lichtdurchflutet. Die Schaukästen sind in die Architektur integriert und nehmen deren Form- und Farbvokabular auf. Sie sind wie trennende Wände (Abb.149) in unterschiedlichen Höhen und Breiten mit Ausschnitten und integrierten Glaskästen ausgeführt worden. Diese Innenarchitektur ermöglicht optische Durchlässigkeit, aber durch dichteres Platzieren auch die gewünschte Kleinteiligkeit der Räume und gibt dem Besucher keine bestimmte Wegeführung vor.³⁰⁷

6.3.4. Analyse/Vergleich

Meier nimmt in seinem Frankfurter Entwurf Bezug zum Altbau und der Umgebung – allerdings auf andere Weise, als *Stirling* dies in Stuttgart tut. Er greift die Geometrie der Villa auf, verwendet diese aber als präzises Entwurfsinstrument und nicht nur für ein formales Spiel. *Meier* hält mit dem *Museum für Kunsthandwerk*, anders als *Stirling* in Stuttgart oder *Hollein* in Mönchengladbach, an einer Architekturgeometrie, welche auf den Traditionen und Regeln der *Moderne* beruht, fest. Jedoch schafft er seine Formen aus dem vorgegebenen Kontext, anders als die Vorbilder der *Moderne*, die ihre jeweiligen Entwurfsraster vorwiegend universal einsetzten. Am besten ist dies an der gegenüber der Südwand des Altbaus

³⁰⁵ Vgl. Schubert 1986, S.163.

³⁰⁶ Vgl. Huse in: Meier 1985, S.14.

³⁰⁷ Vgl. ebd. S.12.

liegenden Nordwand des Neubaus zu sehen. (Siehe Abb.149) Hier hat *Meier* eine Kopie des Gegenübers geschaffen, die Fensteröffnungen der Villa sind im Neubau allerdings nur vorgeblendet. Auffallend ist hier, dass die Fassade nicht im rechten Winkel zu den sie umgebenden Seiten steht, sondern die Neigung des Wegekreuzes aufnimmt.³⁰⁸ In den Projekten von *Stirling* und *Meier* vergleichbar ist die Inszenierung der Erschließung und Erfahrbarmachung des Gebäudes, die Ausblick und Einblick auf die Umgebung und die Architektur selbst offenbart. Bei *Meier* lässt die Wegeführung durch die Sammlungsräume jedoch mehrere Möglichkeiten zu. Mit der Idee der Öffnung des Gebäudes zu allen Seiten sticht dieses Gebäude unter allen in diesem Kapitel beschriebenen hervor. Klotz rechtfertigt die seitliche Belichtung, da das zumeist dreidimensional ausgestellte Mobiliar dies zuließe.³⁰⁹ Bei Schubert aber kann man nachlesen, dass das Seitenlicht für die Kuratoren sehr wohl Probleme bereitete und die in der Ausschreibung geforderte, objektgebundene Konservierung nur durch Anbringen von Stoffabdeckungen an den Fenstern möglich war.³¹⁰

6.4. WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM/MUSEUM LUDWIG IN KÖLN VON PETER BUSMANN & GODFRID HABERER 1980-86 (Siehe Abb.132)

6.4.1. Ausgangssituation/Wettbewerb

Im Jahr 1975 schrieb die Stadt Köln einen Ideenwettbewerb aus, welcher die städtebauliche Neuordnung östlich des Kölner Doms regeln sollte. Diesem Wettbewerb gingen zahlreiche Überlegungen voraus. Innerhalb der Studie „Städtebauprojekt Dom-Rhein-Nutzungsprogramm“ aus dem Jahr 1971 wurde anhand von Baukörperstudien untersucht, ob das geplante Raumprogramm für den Museumsneubau am zwei Jahre zuvor festgelegten Bauplatz erfüllt werden und den Architekten gleichzeitig genügend gestalterischer Freiraum eingeräumt werden konnte.³¹¹ Die Anforderungen an das Gebäude waren komplex. So sollten neben der Sammlung von zwei Museen – jener des ehemaligen *Wallraf-Richartz-Museums* und des *Museums Ludwig*³¹² – eine Bibliothek, ein Auditorium, ein Restaurant, Bereiche für Verwaltung, Information und Unterricht sowie ein Konzertsaal mit Foyer für 2000 Besucher untergebracht werden.³¹³ Insgesamt nahmen 63 Architekturbüros am Wettbewerb teil, fünf davon waren geladene Architekten aus dem Ausland. Gefordert war, in der

³⁰⁸ Vgl. ebd. S.14.

³⁰⁹ Vgl. Klotz/Krase 1985, S.24.

³¹⁰ Vgl. Schubert 1986, S.164.

³¹¹ Vgl. Schweizer in: Hochbaudezernat Köln 1986, S.22.

³¹² Der zwischen den Jahren 1952-57 entstandene Bau der Architekten *Rudolf Schwarz* und *Josef Bernhard* galt als erster Museumsbau nach dem Krieg und zeigte neben der Kölner Malerschule Werke vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert. Im Jahr 1976 bot das Ehepaar Ludwig dem Museum seine Sammlung moderner Kunst ab 1900 bis zur Gegenwart als Leihgabe an. Mit der Aussicht, diese dauerhaft behalten zu können, sah sich die Stadt verpflichtet, ein eigenes Gebäude dafür zu errichten. Vgl. Schubert 1986, S.38+173. In diesem von den Architekten *Busmann & Haberer* geplanten Neubau waren bis ins Jahr 2001 die Museen *Wallraf/Richartz* und *Ludwig* untergebracht. Danach erhielt die in *Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud* umbenannte Institution einen eigenen Bau vom Architekten *Oswald Mathias Ungers*, der Bau von *Busmann & Haberer* heißt heute *Museum Ludwig*. Vgl. <http://www.museum-ludwig.de/>

³¹³ Vgl. Montaner 1990, S.51.

städtebaulichen Neuordnung des Gebietes östlich des Domes die unmittelbare Umgebung zu berücksichtigen und das Gebäude mit dieser – vor allem mit der historischen Gebäudestruktur des Kölner Doms – zu verbinden. Gemeinsam mit dem hinter dem Bauplatz liegenden Diözesan- und Römisch-Germanischen Museum sollte eine „Museumsachse“ entstehen, die Blicke auf den Dom und umgekehrt zum Rhein zulässt, Bezüge zu beiden Seiten herstellt, diese aber nicht dominiert. Ein weiterer wesentlicher Punkt war auch die Freiraumgestaltung zwischen Dom, Museumsneubau und Bahnhofseingang sowie dem Neubau und dem deutlich tiefer liegenden Rheinufer.³¹⁴ (Abb.150) Bei *Krämer* ist zu lesen, dass schon während des Wettbewerbs bei manchen Teilnehmern Zweifel auftraten, ob das Raumprogramm erfüllt werden könne, ohne dem Dom, wie gefordert, dominant entgegenzustehen.³¹⁵ Als Träger des ersten Preises gingen *Busmann & Haberer* aus Köln hervor. Die Jury lobte deren maßstäbliche Annäherung an den Bau des Historisch-Germanischen Museums sowie an den Sockelbereich des Doms. Die entstehende Freifläche zwischen Museum und Rhein wurde im Speziellen gewürdigt. Die Platzierung der Anlage bot Anschlüsse an Bahnhof und Altstadt, die vom Rhein aus gesehene Ansicht wurde im mittleren Bereich nach unten hin abgetrept, sodass freie Sicht auf den Dom gewährleistet wurde.³¹⁶

6.4.2. Außen

Eine Verbindung zwischen Domplatte und Rhein konnte gestalterisch ermöglicht werden, indem die Architekten den Museumsbau oberirdisch teilten und ihn unterirdisch auf Ebene des Konzertsaaes wieder zusammenführten. So wurden die Bereiche Restauration und Labors in einem Teilbereich neben der Bahn angesiedelt, im Hauptteil wurden Ausstellungsräume und Verwaltung untergebracht. Die zu überwindende Höhe zwischen Rheinufer und Domplatz wurde im Freiraum gestalterisch durch eine Treppenlandschaft überwunden, das Gebäude selbst stuft sich ebenfalls aus dem Untergrund nach oben empor. Auch an der Oberfläche wird das Thema der Graduierung formal in einer Landschaft aus sich von der entstehenden Wegeverbindung in die Höhe treppenden Shedwölbungen ausgedrückt. (Abb.151) Die Wahl der Materialien Ziegel und titanverzinktes Blech sollte auf die umgebenden Gebäude verweisen. Die zahlreichen Abstufungen ermöglichen dem Gebäude, sich in die umgebende Landschaft einzugliedern und sich den Höhensprüngen anzupassen. Der Bau verzahnt sich auf unterschiedlichsten Ebenen in die Umgebung, bildet Terrassen, Plattformen und Plätze aus. Das Konzept und die Umsetzung für den durch die

³¹⁴ Vgl. Lohmann/Schweizer in: Hochbaudezernat Köln 1986, S.11-23.

³¹⁵ Hier spricht Krämer einen Punkt an, welcher in der vom Hochbaudezernat Köln erschienenen Publikation zum Museumsbau selbst anders dargestellt wurde. In dessen 1986 erschienenem Buch über die Genese des gesamten Bauprojektes wird behauptet, dass der Wettbewerbsausschreibung zahlreiche Studien vorangegangen sind. Darunter das Finden des idealen Baugrundes sowie das Überprüfen der unterzubringenden Funktionen anhand Volumenstudien. Vgl. Krämer 1998, S.66 und vgl. Schweizer in: Hochbaudezernat Köln 1986, S.22.

³¹⁶ Vgl. ebd. S.23.

geschwungene Fassade in Richtung Rhein entstehenden Platz stammt von dem Künstler *Dani Karavan*.³¹⁷ (Abb.152)

6.4.3. Innen

Die beiden Hauptzugänge befinden sich auf Ebene der Domplatte – im Norden vom Platz zwischen Dom und Bahnhof aus oder im Süden über Stiegen von der „Museumsachse“ über eine Terrasse kommend.³¹⁸ Der formale Anspruch der Abtreppe war auch im Inneren Gestaltungselement. (Abb.153) Die großzügig offen gestaltete Eingangshalle ist zusammen mit dem Forum von den Architekten als Verteilerkreuz ausgebildet worden und bietet Wegemöglichkeiten in alle Richtungen an. In diesem Bereich verschränken sich auch die Geschosebenen miteinander bzw. werden die Funktionen in diesem Bereich klar abgetrennt. Auf Eingangsebene im Westen befinden sich die Garderoben und ein Buchladen, im Osten wurde das Café angesiedelt. Ein Halbgeschoss im Süden beherbergt den Wechselausstellungssaal und die Verwaltung. Über die im Norden platzierte Haupteinfahrungsanlage können die Ausstellungsflächen in beiden Obergeschossen sowie dem Untergeschoss erreicht werden, wobei das *Wallraf-Richartz-Museum* mit seinen Sammlungen neben Bibliothek und Vortragssaal das erste Obergeschoss, das *Museum Ludwig* die Räumlichkeiten ein Stockwerk höher einnimmt. Ein Rundgang durchs Gebäude wurde von den Architekten insofern ermöglicht, als die verschiedenen Ausstellungsebenen über ein Stiegenhaus im Osten miteinander verbunden sind. Die Sammlung der *Moderne* des *Museum Ludwig* wurde dabei vom Grundriss her wesentlich offener gestaltet als die präsentierte Kunst im *Wallraf-Richartz-Museum*. Diese wurde über eine „Museumsstraße“, von welcher aus man kleinteilige, mit Kunstlicht belichtete Kabinette betritt, erschlossen. Einzige Ausnahme bilden die Räumlichkeiten, in welchen die Mittelaltersammlung gezeigt wird. Sie wurden in Richtung Dom angeordnet und geben Blicke auf diesen frei. Die Sammlung des *Museum Ludwig* wurde in großen, ineinanderfließenden und lediglich durch Trennwände voneinander abgetrennten Räumen präsentiert. Sie alle sind in Richtung Rhein orientiert worden und werden durch das von den Sheddächern einfallende Nordlicht erhellt. Die gewölbte Dachlandschaft zeichnet den oberen Abschluss der Räume, die benötigte Haustechnik wurde in zwischen den einzelnen Sheds angebrachten Wölbungen versteckt. (Abb.154) Farbakzente wurden lediglich über die Ausgestaltung des Bodens gesetzt. Die mit Kunstlicht beleuchteten Kabinette wurden mit Eichenparkettboden, die von Tageslicht erhellten Räume mit roten Tonplatten ausgestattet.³¹⁹

³¹⁷ Vgl. Schubert 1986, S.173.

³¹⁸ Aktuelle Luftbilder zeigen, dass der von Seite der Museumsachse kommende Zugang aufgrund von Bauarbeiten nicht mehr existiert.

³¹⁹ Vgl. Busmann in: Hochbaudezernat Köln 1986, S.38-46 und Schubert 1986, S.176-177.

6.4.4. Analyse/Vergleich

Vergleicht man den Entwurf der Architekten *Busmann & Haberer* mit dem in Kapitel 5.2.3. beschriebenen Konzept, das *Stirling* für Köln entworfen hatte, fällt auf, dass dieser die Beziehung zur Umgebung auf ganz andere Weise umgesetzt hat als das Gewinnerteam. Diese nehmen auf die Geschichte des Ortes rein formal Bezug, indem sie z.B. die Chorsilhouette als Vorbild für ihre viertelkreisförmige Sheddachlandschaft heranziehen. Die in der Ausschreibung geforderten urbanen Außenräume, welche *Stirling* über Gebäudeteile zu markieren versuchte, sind im Fall des umgesetzten Entwurfs offene Plätze oder Landschaftsgestaltungen. Der geforderte Blick auf die Umgebung bzw. das Hinweisen auf die historische Struktur findet über das Abtreppen der Dachlandschaft sowie punktuell gesetzte Öffnungen aus dem Inneren statt. Das Moment der Inszenierung, des schrittweisen Erfahrbarmachens, behalten sich die Gewinner vor. Das nur durch die Zerklüftung der Dächer aufgelockerte, kompakte Gebäude steht im Gegensatz zu *Stirlings* entworfener Volumenlandschaft. *Krämer* sieht die Entscheidung der Jury für die – im Vergleich zu *Stirlings* unkonventionellem Entwurf – eher traditionelle Schlusslösung darin begründet, dass die Jury möglicherweise unter dem Druck, eine Entscheidung für den Bau einer Sammlung solch bekannter Kunstmäzene zu treffen, die konventionellere Variante gewählt hat.³²⁰ Mit dem Stuttgarter Entwurf vergleichbar ist die offene Verteilerzone im Erschließungsgeschoss. Die Grundrissgestaltung der Ausstellungsräume ähnelt sich lediglich im Bereich der „Museumsstraße“, wobei hier die Haupteinschließung nicht – wie in Stuttgart – zentral von Raum zu Raum erfolgt, sondern über einen seitlichen Stichgang.

Anhand dieses kurzen Überblicks und der Beschreibung vorangegangener, ausgewählter Museumsarchitekturen kann man die Entwicklung der Museen in den späten 70er- und 80er-Jahren als eine Phase beschreiben, innerhalb welcher Architektur nicht mehr rein vom Inhalt bestimmt ist und sich gegenüber diesem nicht länger zurücknimmt, sondern sich von ihm emanzipiert. Ausschlaggebend hierfür waren mitunter sicherlich die in diesem Kapitel referierten Anforderungsänderungen, die generell an Museumsbauten gestellt wurden. So mussten die Häuser mehr sein als reiner Ausstellungsraum: Neben der hauseigenen Sammlung sollten Wechselausstellungen gezeigt werden, weitere integrierte Funktionen sollten als Anziehungspunkte – wie z.B. im Fall von Köln ein Konzertsaal – dienen und einen größeren Publikumskreis anlocken. Durch bewusstes Setzen der Museumsbauten an prominente, urbane Stellen gewannen diese auch an städtebaulichem Einfluss, was wiederum Auswirkungen auf die Ausgestaltung mit sich bringt. Ein weiterer wichtiger Punkt war bestimmt auch die sich ändernde Situation, was die künstlerischen Bauaufgaben betrifft. So gab es nur noch wenige Bereiche in der Architektur, in denen sich die Architekten selbst verwirklichen und ihre eigene Charakteristik sowie ihr Markenprofil schärfen konnten. Es scheint, als wäre die Baugattung „Museum“ eine der letzten Bastionen, die dem Architekten Gelegenheit bietet, Selbstdarstellung und künstlerische Freiheit in diesem Maße auszuleben

³²⁰ Vgl. Krämer 1998, S.67.

– bieten Museumsbauten doch die Möglichkeit, dem Besucher Architektur und Kunst gleichermaßen und gleichzeitig erfahrbar zu machen. Entsprechend der reformerischen Debatten sollte ein Museum ja mehr sein als ein reiner Ausstellungsraum.

„Die Architektur jeder Epoche spiegelt den Geschmack ihrer Zeit wieder“³²¹, liest man bei Newhouse. Und dennoch oder vielleicht gerade deshalb kann, wie in diesem Kapitel gezeigt wurde, nicht von einer allgemein gültigen Architektursprache der Zeit gesprochen werden. Ähnlichkeiten in der Ausformung ergeben sich eher aus Überschneidungen bei Wettbewerbsanforderungen bzw. ähnlicher Auseinandersetzung mit den vorgefundenen Gegebenheiten. Festzustellen ist jedoch die den Bauten gemeinsame, einst von *Stirling* beschriebene Präsenz, die sie ausstrahlen. Diese Anziehungskraft ist notwendig, um mehr als reines Haus für die Kunst zu sein. Dabei gelingt es mal mehr, mal weniger gut, ein richtiges Verhältnis zwischen Architektur und den Ausstellungsgegenständen herzustellen. So kann nicht davon gesprochen werden, dass dem Inhalt die Schau gestohlen wird, sondern vielmehr davon, dass das Behältnis angemessen anlockt und auf das Innere vorbereitet. Wie diese Situation um das Verhältnis zwischen Architektur und der darin ausgestellten Kunst im Falle der *Staatsgalerie* beurteilt werden kann, soll im finalen Kapitel erläutert werden.

³²¹ Newhouse 1998, S.11.

7. DIE NEUE STAATSGALERIE – REINE REPRÄSENTATION ODER FUNKTIONAL?

In diesem abschließenden Kapitel soll untersucht werden, ob die in der *Staatsgalerie Stuttgart* ausgestellte Kunst, wie Gegner einst behaupteten, von der Architektur dominiert wird, oder ob die – zumindest im Sinne dieser Kritiker – eigentliche Aufgabe des Museums, nämlich die Kunst zu vermitteln, aber auch zu repräsentieren, in diesem Fall erfüllt ist. So soll im Folgenden versucht werden, Meinungen aus dem öffentlichen und wissenschaftlichen Diskurs über die *Staatsgalerie* mit eigenen, durch analytische Begehung und Auseinandersetzung gewonnenen Eindrücken in Verbindung zu setzen.

Die Einordnung der Baukunst innerhalb der Kunstgeschichte war seit jeher schwierig. Schon früh zeichnete sich beim „Wettstreit der Künste“³²² ab, dass die Architektur eine Sonderposition innerhalb dieser einnehmen bzw. mit der bildenden Kunst konkurrieren würde.³²³ Schon *Karl Friedrich Schinkel* antwortete 1834-35 auf die Frage von Kronprinz Max von Bayern, ob es eine ideale Baukunst gäbe oder nicht, mit der Antwort, dass das Ideal der Baukunst nur dann völlig erreicht sei, „*wenn ein Gebäude seinem Zweck in allen Theilen (sic!) und im Ganzen in geistiger und physischer Rücksicht vollkommen entspricht*“³²⁴. Damit war die Funktion, die ein Museumsbau erfüllen musste, angesprochen und zum obersten Zweck des Bauwerks erklärt. Zu *Schinkels* Zeiten bestand die Pflicht eines Museums hauptsächlich aus den Aufgaben, der Kunst zu dienen – dem Ausstellen, Vermitteln und Bewahren – und die Kunst zu repräsentieren und darzustellen. Dies erfolgte in speziell für die Kunst geschaffenen Gebäuden, die den Stolz einer Stadt ausdrücken sollten und im Vergleich zu den zuvor in den privaten Palästen verschlossenen Sammlungen öffentlich zugänglich waren. Seit *Schinkels* Aussage sind – wie in Kapitel sechs beschrieben – noch weitere Anforderungen, die an ein Museum gestellt werden, hinzugekommen. So ist es neben einem Haus für die Kunst – auch hier kam zu den beständigen Sammlungen noch die Aufgabe wechselnder Ausstellungen hinzu – auch ein „städtebaulicher Katalysator“ geworden. In diesem Sinne beschreibt Lampugnani die Kunstmuseen als „*Seismographen der architektonischen Kultur*“³²⁵, an welchen sich die baulichen Entwicklungen und Tendenzen der Zeit besonders gut ablesen lassen. Schubert hat die Architekturphase, innerhalb welcher *Stirlings* Museum für Stuttgart entstanden ist, als eine „spektakuläre“ beschrieben, welche sich klar gegen eine rein dienende Rolle gegenüber der Kunst ausspricht.³²⁶ Hier stellt sich die Architektur selbst dar, ist häufig als Repräsentation des

³²² Bei dem in der Renaissance und im Frühbarock aufgekommenen Paragone/„Wettstreit der Künste“ ging es um die Vorrangstellung innerhalb der bildenden Künste. Dabei wurde die Rangfolge von Malerei und Bildhauerei diskutiert, aber auch die Baukunst/Architektur miteinbezogen.

³²³ Siehe hierzu: Baus, Zwischen Kunstwerk und Nutzwert. Die Architekturzeichnung, gesehen von Kunst- und Architekturhistorikern seit 1850, Dissertation Architektur, Institut für Architekturgeschichte an der Fakultät Architektur und Stadtplanung, Universität Stuttgart, 2000.

³²⁴ Schinkel 1834-35 zit. nach Baus 2000, S.38.

³²⁵ Lampugnani 1999, S.7.

³²⁶ Vgl. Schubert 1986, S.18.

Architekten selbst zu werten und zu einem Markenzeichen für den Ort der Aufstellung geworden. Diese von der Architektur übernommenen, erweiterten Aufgaben über das rein Funktionale hinaus sind im Falle der *Staatsgalerie* aber nicht automatisch als Indiz zu werten, dass die Architektur sich über die in ihr ausgestellte Kunst erheben würde.³²⁷

Wie erwähnt ist die Museumsarchitektur zu einer der letzten Bauaufgaben geworden, die dem Architekten erlaubt, sich relativ frei – mit Möglichkeiten zur Interpretation und ohne fixen Vorschriften und Normen – zu bewegen. Insofern ist das „Entfernen vom Funktionalen“ in dieser Architekturgattung noch eher gerechtfertigt als im Vergleich zu Bauaufgaben wie beispielsweise verschiedenartige Nutzbauten, welche schlicht „funktionieren“ müssen. Funktionalismus in Bezug auf Museumsarchitektur kann so einfach nicht in allgemeingültige Regeln gefasst werden. Am einfachsten, gleichzeitig aber auch am unrealistischsten, wäre es in diesem Fall, Funktionalität mit der allgemeinen und letztlich leeren Formel zu beschreiben, dass darunter das „Erfüllen aller an den Bau gestellten Anforderungen“ verstanden wird.

Im Fall der Bauaufgabe „Museum“ ist die Frage nach Funktionalität sehr eng mit der Diskussion „Wie hat ein ideales Museum auszusehen?“ verknüpft. Diese Debatte intensivierte sich mit dem aufkommenden Museumsboom in den 70er- und 80er-Jahren und ist auch heute noch nicht beendet. Dabei geht es nicht nur um die Frage nach den idealen Räumen für die Kunst alleine, auch spielen der gesellschaftliche Wandel und die Zeit eine tragende Rolle. So stellen Museumswissenschaftler oft unterschiedliche Ansprüche im Vergleich zu diversen Vorstellungen von Interessensgruppen (Künstlern, Architekten, Kuratoren, Geldgebern etc.), die meist subjektive Lösungen verfolgen. Die Frage nach dem idealen Museum stellte unter anderem der *Espace de l'Art Concret* 1997 anlässlich einer Ausstellung mit dem Titel „Le musée imaginé par les artistes“ („Das Museum in der Vorstellung der Künstler“). Namhafte Künstler waren aufgefordert, eine Idealvorstellung von Räumen für die Kunst zu formulieren. Das Kunsthaus Bregenz zeigte die Ergebnisse in Form von Modellen, Skizzen, Videos und Texten in einer Ausstellung zum Titel „Räume der Kunst“ im Jahr 1998.³²⁸ Deren Kurator, Edelbert Köb, bemerkte, dass sich die Hauptrollen im Schauspiel um das Museum geändert haben und nicht mehr die Künstler, sondern die Architekten die Szene bestimmen, „[...] die Bedürfnisse ihrer Kunst weitgehend vernachlässigt werden, ihre Stimme nicht gehört wird [...]“.³²⁹ So gibt es aber auch Ausnahmen. Im Fall des *Kunstmuseums Bern* (1976-83) hat die Architektengemeinschaft *Atelier 5* den Künstler Rémy Zaugg in die gewünschte Entwicklung einer Museumsarchitektur, „[...] die sich den Anforderungen des Werks unterzieht, dieses aber

³²⁷ Ullmann 1984, „Im Wettstreit mit der Kunst habe die Architektur gesiegt“ in: Deutsche Bauzeitung 1984/9, S. 38-41.

³²⁸ Siehe hierzu: Kunsthaus Bregenz, Edelbert Köb (Hrsg.), Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern, Walther König Köln, 2000 sowie Christian Kravagna/Kunsthaus Bregenz, Edelbert Köb (Hrsg.), Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von Künstlern, Walther König Köln, 2001.

³²⁹ Köb in: Kunsthaus Bregenz Köln 2000, S.7.

nicht zum Vorwand nimmt, um zu existieren und ihren eigenen Ruhm sicherzustellen [...]”³³⁰, miteinbezogen. Dieser forderte in seinem 1998 erschienen Buch „Das Kunstmuseum, das ich mir erträumte“³³¹ einen neutralen Ausstellungsraum, der die Kunst vor den äußeren Einflüssen schützt. Zaugg argumentiert also aus seiner subjektiven Sicht eines Künstlers für einen „White Cube“ für die Kunst. Er geht dabei mit der Idee des weißen Würfels weniger kritisch um als *Brian O’Doherty*, der mit seinem Essay „Inside the White Cube“³³² den Begriff wesentlich geprägt und in den Diskurs eingeführt hat. Die hier kurz angesprochenen, unterschiedlichen Sichtweisen sind wiederum nur exemplarisch zu sehen, die Betrachtungen und Vorschläge zur idealen Lösung der Bauaufgabe Museum sind noch vielfältiger und variantenreicher als hier dargelegt.³³³ Das Verhältnis zwischen Kunst und Architektur im Museum aus dieser Perspektive zu betrachten, wäre eine andere, spannende Forschungsarbeit. Festgehalten jedenfalls sei: Je nachdem, wer von den am Bauprozess eines Museums Beteiligten den Begriff Funktionalität für sich zu definieren versucht, wird zu unterschiedlichen Lösungen gelangen. Zugleich sind diese Lösungen nicht nur zwischen den Parteien verschieden, sondern verändern sich im Kontext der Entstehungszeit und müssen jeweils an die lokalen Gegebenheiten angepasst werden. So kann die Bauaufgabe „Museum“ auch als ein Kompromiss aus den Ansprüchen, die an sie gestellt werden, und dem miteingebrachten Formenkanon des Architekten gesehen werden.

Wie schon anhand der Entwurfscharakteristika und Leitmotive dargestellt, war für *Stirling* die Präsenz seiner Architektur, welche sich über den Außenbau definierte, wichtig. Direkte Aussagen zum Verhältnis zwischen Architektur und auszustellender Kunst von *Stirling* selbst konnte die Verfasserin in keinem seiner Interviews, seiner Stellungnahmen oder Veröffentlichungen finden. In seiner Eröffnungsrede für die *Staatstgalerie*³³⁴ nahm er lediglich zu den Vorwürfen der Monumentalität Stellung und erläuterte in diesem Zusammenhang sein Verständnis von Begriffen wie „traditional“, „high-tech“ und „informal“. Wie dargestellt, zeichnen sich beim Bau der *Staatstgalerie* die dominanten Gebäudeteile der äußeren Form im Inneren ab, prägen die Gestaltung der Innenräume wesentlich bzw. haben Auswirkung auf diese und beeinflussen die Optionen, die Kunst zu inszenieren – dies, wie noch ausgeführt wird, teilweise auch negativ. Es kann daher angenommen werden, dass für *Stirling* beim Stuttgarter Projekt die äußere Form und deren Wirkung sein zentrales Interesse bildeten. Wenn er nun die Funktionalität der *Staatstgalerie* über den Außenbau definiert, dann ist der Bau als funktional in Bezug auf die Erfüllung der städtebaulichen Wirkung und als Lösungsangebot für die in Stuttgart zu jener Zeit bestehenden städtebaulichen Herausforderungen zu sehen. Wie an den verschiedenen, in Kapitel sechs zum Vergleich

³³⁰ Atelier 5 o.A. zit. nach Zaugg 1983, S.13.

³³¹ Siehe hierzu: Zaugg, Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder der Ort des Werkes und des Menschen, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 1998.

³³² Siehe hierzu: O’Doherty, In der weißen Zelle. Inside the White Cube, Merve Verlag Berlin, 1996.

³³³ Siehe hierzu: Newhouse, Wege zu einem neuen Museum: Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert, G. Hatje Verlag Stuttgart 1998, Kapitel 4, S.102-136.

³³⁴ Siehe hierzu: Stirling, Das monumental Informelle in: Finanzministerium Baden-Württemberg/Staatl. Hochbauamt 1 Stuttgart (Hrsg.), Neue Staatstgalerie und Kammertheater Stuttgart, Dr. Cantz’sche Druckerei Stuttgart 1984, S.9-19.

herangezogenen Museumsbauten und deren Wettbewerben gezeigt, spielte die städtebauliche Einordnung und das Kreieren einer neuen Identität für die Stadt in den Ausschreibungen eine wesentliche Rolle. Dies wurde in den meisten Fällen durch die „äußere Erscheinung als Anziehungspunkt“ und das „Einbetten und Verbinden mit weiteren städtischen Zonen zu einem Ganzen“ verwirklicht. Die Umsetzung der komplexen, von den Architekturen zu erfüllenden Nutzungsprogramme ging in vielen Fällen deutlich über die ursprünglichen Kernaufgaben eines Museumsbaus hinaus und standen zu diesen in Konkurrenz. *Stirling* reagierte in Stuttgart auf diese Anforderungen, wie in Kapitel 4.1.4. gezeigt, konträr zu seinen Konkurrenten. Er schottete den Bau von der Straße ab und setzte ihn auf ein Podest. Diese bauliche Geschlossenheit ermöglichte es ihm, im Inneren ausreichend Wandflächen für das Hängen von Bildern, aber auch ein ungestörtes Betrachten der Kunst anbieten zu können. Da der Baukörper stufenweise an den Hang gerückt wird und unterschiedliche Volumina miteinander verschränkt werden, ergibt sich ein spannendes Spiel aus offenen und „versteckten“ Zonen, die den Baukörper aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln different erscheinen lassen. Die platzierten und hervorgehobenen Referenzen an die Umgebung und die Architekturgeschichte können bemerkt werden, in jedem Fall tragen sie zur Auflockerung des Gesamtbildes bei. *Jencks* berichtet, dass *Stirling* und er bei einer Begehung der *Staatsgalerie* nach deren Eröffnung in Gesprächen mit Besuchern unterschiedlichster Altersgruppen eine erstaunliche Geschicklichkeit im Erkennen und Verstehen der Bezüge und einen spielerischen Umgang mit den Stilelementen beobachten konnten.³³⁵ So kann hinsichtlich *Stirlings* einst geäußertem Wunsch, eine „erfahrbare“ Architektur zu erzeugen, der Stuttgarter Bau als repräsentativ und gleichzeitig funktional gegenüber der Stadt und seinem Publikum gewertet werden. Wie sich der Außenbau aber gegenüber seinem Inneren und somit den darin ausgestellten Exponaten verhält, wird im Weiteren hinterfragt.

Ein Vierteljahr vor Eröffnung des Neubaus hatte sich *Stirling* eine Begehung des Gebäudes „ohne Füllung“ gewünscht.³³⁶ Beim Auftakt soll er humorvoll bemerkt haben, dass der Bau ohne Rücksichtnahme auf den Inhalt noch viel besser geworden wäre.³³⁷ Diese Aussagen lassen erahnen, dass für *Stirling* die von einem Museum zu beherbergende Kunst nur beschränkt Einfluss auf seine Architektur nehmen sollte, die „Hülle“ auch ohne ihren Inhalt zu funktionieren hat. Somit nimmt gleichzeitig die Ausgestaltung seiner Museumsarchitektur nur bedingt Bezug auf die darin auszustellende Kunst. Das Problem der Funktionalität der Innenraumgestaltung in Bezug auf die dort ausgestellte Kunst existiert wohl, seit Museen nicht mehr nur die hauseigenen Sammlungen in Dauerausstellungen präsentieren, sondern auch wechselnde Ausstellungen zeigen. Im Fall des Stuttgarter Projekts aber stand von Anfang der Wettbewerbsausschreibung fest, welche Kunst in den Räumen des Neubaus gezeigt werden sollte. Um der eigentlichen Frage dieses abschließenden Kapitels

³³⁵ Vgl. *Jencks* in: *Architectural design* 3-4/1984, S.50.

³³⁶ Vgl. *Sack* in: *Die Zeit* (Feuilleton) 9.3.1984, S.43.

³³⁷ Vgl. *Lampugnani* 1999, S.13.

nachzugehen, muss daher im Folgenden auch die Rolle der auszustellenden Kunst für den Entwurf der *Staatsgalerie* untersucht werden. Korrespondiert die gefundene Architekturform mit dem Inhalt, um diesen in idealer Weise zu präsentieren? Diese Einschätzung hat dabei immer in Hinblick auf die im Wettbewerb ausgeschriebenen Anforderungen sowie der vorangegangenen Gebäudeanalyse zu erfolgen. Hauptaugenmerk soll dabei auf jene Räume, welche die „Kunst beherbergen“ bzw. auf die Zirkulation gelegt werden, die Stirling für die Besucher seines Museums auserwählt hat.

Die für die Eingangsebene gewünschte Unterbringung von Café, Seminarräumen, Vortragssaal sowie einer Ausstellungshalle wurde gewährleistet. Durch die zentrale Positionierung der Rotunde wurden die Räume rund um diese angeordnet, sind dadurch teilweise kleiner ausgefallen als erwünscht und daher den jeweiligen Funktionen nicht zur Gänze dienlich. Dies ist beispielsweise am Saal für Wechselausstellungen zu bemerken, welcher mit seiner Größe von 750 m² und seinen 1000 m² Hängefläche – wie Erfahrungen der verschiedenen Kuratoren gezeigt haben³³⁸ – für viele Präsentationen zu klein ausgefallen ist. Den Anforderungen nach beliebig anpassbaren Abtrennungsmöglichkeiten und verschiedenen Beleuchtungsszenarien ist der Architekt nur bedingt nachgekommen. Die den Raum (Siehe Abb.84) mittig trennenden Pilzkopfstützen, welche wie beschrieben aus Kostengründen zum Einsatz kamen, sind für eine variable Teilung eher hinderlich. Generell erschweren diese sowie die farbig hervorgehobenen, von der Decke hängenden Klimakanäle die Inszenierung der Kunst, da sie sich zu sehr in den Vordergrund drängen, die Raumstimmung drücken und auf diese Weise mit den Exponaten in Konkurrenz treten. Im Falle des dort aktuell ausgestellten *25 Meter Stabs* von *Walter de Maria* werden die sechs Pilzsäulen in die Ausstellungskonzeption miteingebunden, indem sie den Stab durch Rahmung nochmals hervorheben. Dies zeigt beispielhaft, was *Beye* einst mit dem Versuch, eine „korrespondierende Partnerschaft von Architektur und Kunstwerk herzustellen“³³⁹, beschrieben hat. So ist eine die Kunst repräsentierende Präsentation nur dann möglich, wenn ein Weg gefunden wird, die dominanten Bauteile in die Ausstellungsarchitektur zu integrieren. Die ausschließliche Beleuchtung über Kunstlicht schmälert den Darbietungsrahmen noch zusätzlich.

Bei der Ausformung des Film- und Vortragssaals (Siehe Abb.24) ist *Stirling* dem Wunsch nach Abtrennung nachgekommen. Wie beschrieben sind die variablen, ursprünglich trennenden Vorhänge mittlerweile durch eine klappbare Wandkonstruktion ersetzt worden. Generell bietet der Raum genügend Platz für die unterzubringende Personenzahl. Als Raum für Vorträge und Filmvorführungen, wo sich die Aufmerksamkeit in eine Richtung verlagert, erscheint dieser funktional. Nach Eröffnungsbeginn mussten für die Präsentation umfangreicher Wechselausstellungen häufig Räume des Obergeschosses aber auch der Film- und Vortragssaal herangezogen werden. Sofern dort also Präsentationen stattfinden,

³³⁸ Diese Einschätzung geht aus einer E-Mailkorrespondenz im Zeitraum zwischen 10.04.2012 und 06.08.2012 mit den wissenschaftlichen Volontärinnen der Staatsgalerie Stuttgart, Barbara Six und Bettina Kunz, hervor.

³³⁹ *Beye* o.A. zit. nach *Ullmann* in: *DBZ* 9/1984, S.41.

könnten die teils seitlich der Wände verlaufenden Stützen zum Problem werden, da diese den Blick auf die Hängeflächen versperren. Heute werden Wechseleausstellungen im Erdgeschoss des Altbaus gezeigt und die *Stirling-Halle*³⁴⁰ für kleinere Werksschauen – wechselnde Sammlungspräsentationen, aber auch Sonderausstellungen – genutzt. Der einst als Film- und Vortragsraum geplante Saal wird auch heute wieder in dieser Funktion genutzt, oftmals auch für Konferenzen gebucht.³⁴¹

Die hausinterne Erschließung, welche eine direkte Belieferung der Ausstellungsräume ermöglichen sollte, sowie die damit verbundene, zentrale Anordnung der Depots ist umgesetzt worden. Das Prinzip der Verteilung der Publikumsströme verläuft, wie schon dargestellt, auf beiden Ebenen konträr zueinander. Im Erdgeschoss herrscht das System der Zerstreuung auf freier, weitläufiger Fläche, im Geschoss der Sammlungsräume gibt das Enfiladensystem das Schreiten von Raum zu Raum für den Besucher vor.

Die offene Fläche des Erdgeschosses wirkt durch die sich stellenweise abzeichnenden, dominanten Außenformen beengt, es entsteht der Eindruck, als wäre der Innenraum des Eingangsgeschosses ein teilweises Produkt der formalen Vorherrschaft der Hülle. Im Bereich der Bleistiftstütze ist das beklemmende Gefühl am größten, auch der Anstieg über die Innenrampe ins Obergeschoss ist wenig großzügig ausgefallen. Die durch die offene Wegestruktur vermeintlich erzeugte Orientierungslosigkeit und Verwirrung könnte als weiteres Indiz dafür gelten, dass Stirling bewusst versucht hat, Aufmerksamkeit auf die Architektur zu lenken.

Auf Eingangsebene zeichnet sich, wie in der Innenraumanalyse aufgezeigt, trotz all der prinzipiellen Möglichkeiten ein Hauptweg (Siehe Abb.75) ab, welcher – via Rampe oder Aufzug ins Obergeschoss – die Geschichte der Kunst entgegen ihrer Chronologie erzählt. Dieser Punkt sowie die Wahl der klassischen Ausgestaltung der Sammlungsräume brachten auch Jencks zur Überlegung, dass *Stirling* in den Räumen seines Neubaus lieber die alten Klassiker hätte zeigen wollen und bevorzugt hätte, stattdessen die dafür vorgesehenen Werke der *Moderne* im Altbau zu sehen.³⁴² Diese Annahme erscheint nicht abwegig, haben doch die Erfahrungen der Kuratoren gezeigt, dass sich *Stirlings* Raumgestaltung tatsächlich besser für Werke der älteren Kunstgeschichte eignet als für jene der *Moderne*. Als Gründe für diese Erkenntnis wurden auffällige Stilmittel wie beispielsweise die grünen Oberlichten sowie die dahinter hervorscheinende Technik genannt, die zu stark mit der *modernen Kunst* im Wettbewerb stehen.

Generell ist *Stirling* in der Ausgestaltung des Obergeschosses den Ausschreibungsanforderungen nachgekommen. Die zwei unterschiedlichen Raumgrößen und Höhen, die Belichtung über Oberlichten sowie der gewünschte Blickbezug auf die Skulpturenterrassen

³⁴⁰ So der Name des Wechseleausstellungssaals im Neubau.

³⁴¹ Diese aus der eigenen Analyse gezogenen Schlüsse wurden, in der E-Mailkorrespondenz mit Barbara Six und Bettina Kunz, von diesen bestätigt.

³⁴² Vgl. Jencks in: *Architectural design* 3-4/1984, S.50.

ist durch die hohen Glastüren mit Sprossenunterteilung umgesetzt worden. Die geforderte Möglichkeit zur Aufstellung flexibler Stellwände ist durch die Aneinanderreihung der Räume und deren zentrale Erschließung nur bedingt möglich. Auch dieser Punkt kann als Indiz dafür sprechen, dass *Stirling* beabsichtigt hätte, hier „alte Kunst“ hängen zu lassen, da das Präsentieren *moderner Kunst* eher nach Flexibilität verlangt. Die auffällige Rahmung der Durchgänge mit vorgeblendeten Giebelkonstruktionen mag für kleinere Werke zu dominant geraten sein, zumindest sticht diese markant ins Auge. Die mittige Anordnung der Durchlässe ermöglicht Inszenierung in den Eckräumen der Enfilade. Dieser Effekt wurde, wie beschrieben, von den Kuratoren gerne angenommen. So konnte man bei *Beye* zum Beispiel von *Schlemmers Triadischem Ballett* im ersten Raum durch die Raumfluchten hindurch auf *Picassos Badende* blicken und umgekehrt. (Siehe Abb.99 und 100) Die Belichtung in den Schauräumen ist variantenreich und erfüllt diesbezüglich die Anforderungen. Das durch die Rasterdecke einfallende Licht wird gleichmäßig im Raum verteilt, erhellt allerdings die Mitte der Räume kräftiger als die Wandzonen selbst. Das durch die Glastüren zur Terrasse einfallende Tageslicht wird mittlerweile durch Vorhänge gefiltert, da es zu manchen Tageszeiten zu direktem Lichteinfall kommen kann und ein ungestörtes Erleben der Kunst behindert wird.

Der Hof für Plastiken sollte laut Ausschreibung möglichst geschützt sein. Diesem Punkt sind die Architekten mit Ausbildung der nach oben hin offen gestalteten Skulpturenterrassen nur teilweise nachgekommen. Zumindest zu den Seiten sind sie auf beiden Geschossen durch die umgebenden Wände, die markanten Außenkonturen bzw. die aufstrebenden Innenformen geschützt. Gerade aber diese treten dabei durch deren ausgeprägtes Formengut in Konkurrenz mit den ausgestellten Plastiken, vor allem im Bereich der Skulpturenterrassen im Obergeschoss. (Siehe Abb.50a+b) Die geschwungenen Wände der Rotunde beengen die Terrassenflächen, dieser Eindruck wird durch die von den Außenwänden schwingenden Hohlkehlen noch verstärkt. Die zusätzlich hervortretenden Gebäudeteile aus dem Inneren beunruhigen den Gesamteindruck zusätzlich. Plastiken wie beispielsweise *17/68* (1968) von *Erich Hauser*, *Henri Laurens' La grande musicienne* (1938), *Mark Di Suveros Homage to the VietCong* (1971) oder die *Dolomit-Skulptur* (1977) von *Ulrich Rückriem* wird von der Architekturkulisse nicht genügend Freiraum zur Wirkung gelassen. Das umgebende Szenario erscheint zu imposant, die gezeigte Plastik wird davon nahezu erdrückt.

Was lässt sich nun festhalten? Das Äußere des Gebäudes lässt sich als sowohl repräsentativ als auch funktional verstehen, wenn man „funktional“, wie hier hergeleitet wurde, als einen relationalen Begriff sieht, der auf mehr als nur eine Funktion bezogen werden kann. Das Außen erfüllt den stadtplanerischen Anspruch, die städtebauliche Einordnung gelingt. Ebenso erweist sich das Gebäude als funktional für sein Publikum, weil es von diesem akzeptiert, angenommen und gerne genutzt wird. Funktionalität und

Repräsentation greifen auf dieser Bedeutungsebene ineinander. Für das Innen fällt die Bewertung differenzierter aus. Wie in Kapitel 4.6. gezeigt, sind die in den Jahren wechselnden Kuratoren unterschiedlich mit dem Bau umgegangen. Die hauseigene Kunst, aber auch Wechselausstellungen wurden auf verschiedenste Weisen präsentiert, was zeigt, dass das Gebäude sehr wohl unterschiedliche Akzentuierungen und Repräsentationen von Kunst zulässt. Allerdings konnte dies teilweise nur gelingen, indem sich die Kuratoren selbst quasi „Kunstgriffe“ einfallen ließen, um die Architektur zu bändigen. Dabei sind die Voraussetzungen einer reibungslosen Präsentation in den klar organisierten Räumen des Obergeschosses eher gegeben als im Untergeschoss, wo die Architektur dominiert und der idealen Entfaltung der Kunst entgegensteht, wodurch dort die Funktionalität der Ausstellungsräume teilweise eingeschränkt ist. Funktional erweist sich das Untergeschoss aber in dem Sinne, als besonders durch den Foyerbereich das Publikum auf die Kunst vorbereitet wird, Antizipation und Erwartung gesteigert werden. Im Obergeschoss nimmt sich die Architektur durch die klare Struktur der Raumanordnung und die Erfüllung der Wettbewerbsanforderungen für das Raumprogramm gegenüber der Kunst zurück, wodurch diese grundsätzlich beste Bedingungen findet, sich zu entfalten. Allerdings sind die Kuratoren zur Erkenntnis gelangt, dass sich die Raumatmosphäre entgegen der ursprünglichen Planungen besser für ältere Werke eignet als für die Kunst der *Moderne*. Diese würde dort aufgrund der Farbgebung der Gitter der Oberlichten und der teilweise hervorgehobenen Formen, etwa bei Durchgängen, eher mit der Architektur in Konflikt stehen als die alten Bestände. Deswegen wurde die Anordnung umgekehrt.

Einmal mehr zeigt sich an dieser Stelle, dass die Frage nach Funktionalität der *Staatsgalerie Stuttgart* nicht absolut zu beantworten ist, sondern vom der Fragestellung zugrunde liegenden Verständnis abhängt. Wird ein rein passiv dienender Charakter der Museumsarchitektur erwartet, dann sind die angeführten Argumente Indizien, die gegen eine volle Funktionalität des Gebäudes sprechen. Wird ein Museum aber, wie in den Reformdialogen seit den 70er- und 80er-Jahren gefordert, als mehr als ein reiner Raum für die Kunst, nämlich als ein Ort des Erlebens gesehen, so ist es *Stirling* gelungen, einen solchen zu schaffen. Während man in der Ausstellung chronologisch den Weg durch die Kunst von den Anfängen bis zum Ende beschreitet, kann man auch die reichhaltige Ausdruckswelt der Architektur durchwandern. Bei diesem Durchwandern erlebt der Besucher durch die gesetzten Zitate aus Stadt- und Architekturgeschichte mehr als nur die Kunst, er erlebt zusätzlich auch noch die Assoziationen, die Herausforderungen und die Erheiterung, die das Gebäude bietet. Der Museumsbesuch wird so zu einem ganzheitlichen Erlebnis, in dem die Kunst und das Gebäude, das sie dem Besucher näherbringen soll, miteinander verbunden werden und sich so erfahren lassen. Genau das, was den Puristen veranlassen mag, die Funktionalität beeinträchtigt zu sehen, kann in einem anderen Verständnis die Funktionalität gewährleisten. Die *Staatsgalerie Stuttgart* verwirklicht die Entwurfscharakteristika und Leit motive, die für *Stirlings* Architektur als typisch identifiziert wurden. In dieser

Hinsicht kann man sagen, der Architekt wird durch den Bau repräsentiert, und entsprechend seinen Vorstellungen funktioniert die Architektur auch.

8. FAZIT

Die vorliegende Arbeit hat sich einer Analyse der *Neuen Staatsgalerie Stuttgart* gewidmet und durch eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit dem Bauwerk exemplarisch einen Beitrag zur Diskussion leisten wollen, in welchem Verhältnis Kunst und Architektur im Museumsbau seit der Boom-Phase der Museumsneubauten seit den späten 70er- und 80er-Jahren stehen. Dabei wurde besonderes Augenmerk auf das Spannungsfeld zwischen dienender Funktion und architektonischer Selbstdarstellung gelegt.

Es handelt sich hierbei nicht um die erste akademische Abschlussarbeit, die sich mit der *Staatsgalerie* beschäftigt hat. Bisherige Arbeiten von Wientgen³⁴³ (konkret zur *Staatsgalerie Stuttgart*) und Barthelmeß³⁴⁴ (mit einem breiteren Fokus auf Museumsbauten der *Postmoderne* gerichtet) wurden auch entsprechend als Quellen herangezogen. Bisweilen unterscheiden sich die Analyseergebnisse nur graduell von jenen in den angesprochenen Arbeiten, was gleichzeitig bedeutet, dass ältere Interpretationen teilweise bekräftigt und somit erhärtet werden konnten. Gleichzeitig sind die Erkenntnisse in dieser aktuellen Arbeit bisweilen weitreichender und umfangreicher geworden, als dies in den älteren Arbeiten möglich war. In der verstrichenen Zeit haben sich Nutzungsformen und -routinen des Publikums herausgebildet, die *Staatsgalerie* ist noch mehr zum festen und etablierten Schauplatz kulturellen und geselligen Lebens in Stuttgart geworden, die Dauer, in der sich manche Prozesse nun nachvollziehen lassen, erhöht die Klarheit, mit der sie beschrieben werden können. Zudem haben sich gerade in einem der Schlüsselbereiche der Arbeit – betreffend die Konzeption der Ausstellungen, die Hängung und Arrangements der Exponate – Änderungen ergeben, die bislang nicht in dieser Deutlichkeit analysiert werden konnten. In Wientgens Arbeit von 1999 etwa werden die Direktoren Beye und van Holst erwähnt, können aber aus Gründen der zeitlichen Nähe noch nicht in bilanzierender Rückschau eingebunden werden. Neben den bereits existenten Arbeiten zur *Staatsgalerie* und den zentralen Publikationen zu *Stirlings* Œuvre waren vor allem Zeitdokumente und zeitgenössische Artikel aus Publizistik und Fachjournalen als Quellen relevant. Einerseits handelt es sich dabei um die Primärquellen zur Analyse, da es sich bei diesen Artikeln häufig um unmittelbare Reaktionen auf das Bauwerk bzw. schon davor den Wettbewerb handelt. Andererseits sind genau solche Quellen auch am besten dazu angetan, den damals aktuell herrschenden Zeitgeist einzufangen und den Diskurs vor dessen Hintergrund zu reflektieren. Denn gerade diese zeitgenössische Rezeption des Bauwerks vermag zu vermitteln, wie gravierend der Neuigkeitswert und die Andersartigkeit des Museumsbaus empfunden wurden. Da man im heutigen Museumsbau das Außergewöhnliche bereits voraussetzt, gibt es auch einen

³⁴³ Siehe hierzu: Wientgen, Die Neue Staatsgalerie Stuttgart von James Stirling. Ein Museumsbau zwischen Kunst der Selbstdarstellung und Darstellung der Kunst, Magisterarbeit zur Erlangung des Grades einer Magistra Artium an der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms Universität, 1999.

³⁴⁴ Siehe hierzu: Barthelmeß, Das postmoderne Museum als Erscheinungsform von Architektur. Die Bauaufgabe des Museums im Spannungsfeld von Moderne und Postmoderne, tuduv Verlag München, 1988.

Gewöhnungseffekt, der die Reaktionen der Öffentlichkeit vergleichsweise abgeschwächt ausfallen lässt. Die Arbeit mit Originalquellen und Zeitdokumenten war daher dringend geboten, wenngleich manche Einschätzung aus zeitlicher Distanz betrachtet naiv oder vorschnell gefällt wirkt, wenn man verfolgt, wie spätere Entwicklungen tatsächlich ausgefallen sind. Dies ist aber durchaus typisch für jede Form der historischen Rückschau.

Neben einer detaillierten Analyse des Bauwerkes – differenziert für Innen und Außen – wurde die *Staatsgalerie* in größere Zusammenhänge eingeführt. Als Kontextualisierungsebenen wurden so etwa der Museumsbau der Zeit anhand anderer Beispiele und das Gesamtwerk *Stirlings* herangezogen. Ebenso wurden die Vorbedingungen und der Entstehungszusammenhang der *Staatsgalerie* dargelegt.

Es wurde ausgeführt, dass Museumsbau vielfach als einer jener wenig verbliebenen Bereiche der Architektur angesehen wird, in denen die Architekten sich selbst und ihre Vision von Architektur realisieren können. Es finden sich solche „Signaturbauwerke“ heute etwa vielfach auch bei Konzernzentralen, für deren Gestaltung bewusst und gezielt Architekten aufgrund ihres typischen Stils ausgewählt werden. Verfolgt man den Wettbewerb, der zur Gestaltung der *Neuen Staatsgalerie* geführt hat, wie es in dieser Arbeit geschehen ist, dann kommt man zur der Annahme, dass *Stirling* womöglich in ähnlicher Weise ausgewählt und für den Wettbewerb in dessen zweiter Phase eingeladen wurde. Denn sein Stil und seine Vorstellung von einem Museum waren der Jury durch die Wettbewerbe von Köln und Düsseldorf weitgehend bekannt. Da ursprünglich vorgesehen war, mit den Siegern der ersten Projektphase weiterzuarbeiten, könnte die Einladung von *Stirling* dafür sprechen, dass hier gezielt ein bestimmter Stil – wenngleich dieser sich erst mit der *Staatsgalerie* verfeinert und vollendet – eingeladen und rekrutiert wurde. Profaner freilich könnte die internationale Sichtbarkeit und das internationale Renommee des Architekten ausschlaggebend dafür gewesen sein, den regionalen Sieger der ersten Projektphase nicht als Nummer eins zu setzen. Eine ähnliche Sichtweise blitzt auch im Feuilletonbeitrag von Manfred Sack auf, der einen Teil der Heftigkeit in den empörten Reaktionen auf den Wettbewerbsausgang und auch den Bau darin begründet sieht, dass mit *Stirling* ein ausländischer Stararchitekt beauftragt wurde und die deutschen Wettbewerber ausgebootet worden sind. Da bereits davor prestigeträchtige Wettbewerbe für Museumsneubauten von ausländischen Architekten gewonnen wurden, sah sich die deutsche Architektenszene auch Terrain verlieren und potentielle Aufträge verloren gehen.³⁴⁵

Versucht man die *Staatsgalerie* auf Basis der Analyse in das Gesamtwerk *Stirlings* einzuordnen und seine Rolle darin zu bestimmen, bleibt festzuhalten, dass sein Œuvre vielschichtig und schwer zu kategorisieren ist, sich darin aber typische Ansätze, Denkfiguren und Lösungen wiederfinden lassen. Seine Architektur ist von immer wiederkehrenden

³⁴⁵ Vgl. Sack 1984 in: Die Zeit 9.3.1984, S.43.

Charakteristika und Leitmotiven gekennzeichnet. Seine Planung der *Staatsgalerie* ist somit nicht als unerwartet oder gar zufällig anzusehen, sie bildet vielmehr einen durchaus stringent nachvollziehbaren Entwicklungsschritt in *Stirlings* Schaffen. Wie jeder Künstler hat auch *Stirling* eine Entwicklung durchlaufen müssen und ist im Zuge dieser verschiedenen Einflüssen unterlegen. Schon sehr früh entwickelt er, basierend auf den Grundlagen der *Moderne*, feste Prinzipien und eine historisch informierte Perspektive, die gleichzeitig auch Augenzwinkern und ironische Brechung zulassen. Er nähert sich Bauaufgaben in unkonventioneller Weise an und strebt nach einem Gleichgewicht zwischen funktionalen Anforderungen und historischen Bezügen. Spannend ist, dass wenn man diese Charakteristika einmal als Leitmotive verinnerlicht hat und bei der Auseinandersetzung mit *Stirlings* Architektur auf diese achtet, sie sich in einer Rückschau im Gesamtkatalog seines Werkes graduell unterschiedlich deutlich ausgeprägt, aber doch konsequent ausmachen lassen. Die *Staatsgalerie* als eines seiner Hauptwerke anzusehen, ist insofern verständlich, als der Wettbewerb dazu zu einer Zeit stattfand, in welcher die Entwicklung seiner formalen Sprache einen Höhepunkt erreicht hatte. Die besonderen Merkmale der *Stirling'schen Architektur* lassen sich sehr gut anhand der *Staatsgalerie* nachvollziehen, und die Charakteristika treten deutlich zutage. Festzuhalten ist aber auch, dass diese Elemente bereits in den Entwürfen für Köln und Düsseldorf ebenfalls deutlich zum Tragen gekommen sind und auf die Spitze getrieben wurden. Wie gezeigt werden konnte, sind auch viele Elemente aus diesen Entwürfen direkt in die *Staatsgalerie* übernommen worden. Bei der *Staatsgalerie* aber hatte *Stirling* erstmalig die Gelegenheit, seine Idee für ein Museum in gebaute Architektur zu übersetzen. Es ist rein spekulativ anzunehmen, dass wären Köln und Düsseldorf gebaut worden, Stuttgart vielleicht bereits als Fortführung des typischen Stils angesehen worden wäre und nicht mehr die große Sensation, das ganz Neue, jene Provokation gewesen wäre, als welche die *Staatsgalerie* rezipiert wurde. Die *Neue Staatsgalerie* als das erste gebaute Museum des Architekten *Stirling* greift also charakteristische Versatzstücke und Motive seines Architekturdenkens auf. Sie ist in diesem Zusammenhang auch als Darstellung/Repräsentation des Architekten selbst zu werten.

Durch den Vergleich mit anderen ausgewählten Museumsbauten der späten 70er- und 80er-Jahre wurde gezeigt, dass auch wenn in dieser Phase Architektur nicht mehr rein vom Inhalt bestimmt war und sich von diesem mitunter emanzipiert hat, dennoch nicht von einer allgemein gültigen Architektursprache der Zeit gesprochen werden kann. Ähnlichkeiten in der Ausformung resultieren, so wurde in Kapitel 6 gefolgert, eher aus Überschneidungen in den Wettbewerbsanforderungen und daraus, dass in den verschiedenen Städten vergleichbare städtebauliche Grundlagen und bauwerkbezogene Bedarfslagen vorhanden waren, auf die mit der Architektur der Museen reagiert werden musste. Die Bandbreite der unterschiedlichen Lösungen ist dennoch groß, und die architektonischen Formsprachen sind nicht nur „verschiedene Dialekte“, sondern stellen ganz eigene Architektursysteme dar.

Als Gemeinsamkeit feststellen lässt sich jedoch eine den Bauten gemeinsame Ausstrahlung und Attraktivität, die mit dem Vokabular *Stirlings* als „Präsenz“ beschrieben werden kann. Diese Anziehungskraft wurde als Notwendigkeit identifiziert, damit Museen die im Laufe der Zeit erweiterten funktionalen Aufgaben, z.B. als Plätze der Begegnung und des Erlebens zu dienen, auch erfüllen können. Die Ausbalancierung des Verhältnisses zwischen Präsentation der Kunst und Selbstdarstellung der Architektur wurde dabei durchgehend unterschiedlich und mit wechselndem Erfolg realisiert. Für die *Staatsgalerie Stuttgart* wurde dieses besondere Verhältnis, das ein Kerninteresse der Arbeit bildete, im abschließenden Kapitel gesondert untersucht.

Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Architektur und der darin ausgestellten Kunst muss im Falle der *Staatsgalerie* differenziert beurteilt werden, und die Frage, ob die Architektur dominiert oder die *Staatsgalerie* funktional ist, kann kein eindeutiges Ja oder Nein finden. Zu sehr, so zeigt dieses Kapitel, ist dabei auch wieder entscheidend, was unter Funktion und Funktionalität von den verschiedenen, an einem Museumsbau beteiligten Parteien verstanden werden kann. Es zeigt sich auch, dass die Antwort auf die Frage nach der Funktionalität bzw. dem der Kunst dienenden Charakter nicht für das gesamte Gebäude und all seine Teile gleich ausfallen kann. Das Untergeschoss – da dort die zusätzlichen Nutzräume untergebracht werden mussten, die über die Kunstpräsentation hinausgehen – ist weniger auf die optimale Inszenierung der Kunst hin ausgelegt. Das Obergeschoss hingegen kann trotz seiner wie dargelegt vorhandenen Tücken als gut funktionierender Ausstellungsbereich beschrieben werden. Direktor *Peter Beye* wurde anlässlich der Eröffnung mit dem Satz zitiert, es sei „großartig, wie die Bilder die Räume angenommen haben“³⁴⁶. Es wurde darüber hinaus gezeigt, dass Räume und Bilder mehrfach umarrangiert wurden, Kompromisse gesucht und gefunden werden mussten, damit sich die Räume und die Kunst bestmöglich gegenseitig annehmen konnten. Dies überrascht aber letztlich nur wenig: So wie sich die Kunst verändert und Ausstellungen wechseln, ändern sich auch die Ideen, Erzählmotive und Intentionen der Kuratoren, ihre Vorstellungen der idealen Verbindung von Kunst und Architektur. Die fortwährende wechselseitige Anpassung hin zu dem, was je aktuell als „großartig“ angesehen wird, scheint heute eine Notwendigkeit für ein Museum zu sein. Die *Staatsgalerie Stuttgart* dient dieser Notwendigkeit insofern, als sie mutige Arrangements und aktive Auseinandersetzung mit der Kunst herausfordert und verlangt. *Stirling* selbst hatte sich eigentlich zwei Eröffnungen für die *Staatsgalerie* gewünscht: eine nur für das leere Gebäude und eine dann, ein Vierteljahr später, mit der Kunst darin.³⁴⁷ Auch diese Anekdote zeigt, dass das Gebäude als Kunstwerk für sich funktioniert (und funktionieren soll) und auch in Verbindung mit den Exponaten seine Rolle erfüllen kann. Statt einem Ja oder Nein findet sich als Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Architektur ein „Es kommt darauf an“. Zumindest in diesem Sinne, der Pluralität und Wandelbarkeit der möglichen Antworten und der Vermeidung einer

³⁴⁶ Beye zit. nach Sack in: Die Zeit 9.3.1984, S.43.

³⁴⁷ Vgl. ebd.

eindeutigen Festlegung wegen, ist die *Staatsgalerie* wohl – wenn schon sonst nicht – als postmodern zu betrachten. Ironischerweise fällt somit die Antwort auf die Kernfrage der Arbeit, die anhand der *Staatsgalerie Stuttgart* untersucht wurde, so aus, wie der Architekt *Stirling* sein berühmtestes Bauwerk gerne gesehen hat: widersprüchlich, verspielt und voller Kontraste. „*I like contrasts*“³⁴⁸ ist nicht umsonst ein Zitat von „Big Jim“.

³⁴⁸ Stirling zit. nach Rodiek 1984, S.23.

9. LITERATURVERZEICHNIS

Antoni 1988

Irene Antoni, Die Staatsgalerie Stuttgart im 19. Jahrhundert. Ein „Museum der bildenden Künste“, tuduv-Verlag München, 1988.

Baker 2011

Geoffrey Baker, The Architecture of James Stirling and His Partners James Gowan and Michael Wilford. A Study of Architectural Creativity in the Twentieth Century, Ashgate Publishing Limited Farnham, 2011.

Baker 1992

Geoffrey Baker, James Stirling and the promenade architecturale in: Architectural review 12/1992, S. 72-78.

Banham 1955

Reyner Banham, The new Brutalism in: Architectural Review 12/1955, S.354-361.

Baratelli 2002

Alberto Baratelli, James Stirling. La Galleria di Stato di Stoccarda, Alinea Firenze, 2002.

Barthelmeß 1988

Stephan Barthelmeß, Das postmoderne Museum als Erscheinungsform von Architektur. Die Bauaufgabe des Museums im Spannungsfeld von Moderne und Postmoderne, tuduv-Verlag München, 1988.

Baus 2000

Ursula Baus, Zwischen Kunstwerk und Nutzwert. Die Architekturzeichnung, gesehen von Kunst- und Architekturhistorikern seit 1850, Dissertation Architektur, Institut für Architekturgeschichte an der Fakultät Architektur und Stadtplanung, Universität Stuttgart, 2000.

Beaucamp 1984

Eduard Beaucamp, Konstruktiver Pop. Die Eröffnung der Neuen Staatsgalerie in Stuttgart in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 10.3.1984, S.23.

Beye/Thiem 1991

Peter Beye/Gunther Thiem, Die Staatsgalerie Stuttgart. Graphische Sammlung, Hatje Cantz Verlag Stuttgart, 1991.

Blomeyer 1984

Gerald R. Blomeyer, Stirlings Galerie. Neue Staatsgalerie, Kammertheater und Übungsräume der Musikhochschule Stuttgart in: Deutsche Bauzeitung 3/1984, S.10-21.

Borger 1986

Hugo Borger, Das Museum und seine Nutzung in: Der Oberstadtdirektor, Hochbaudezernat (Hrsg.), Zwischen Dom und Strom. Neubau Wallraf-Richartz-Museum, Museum Ludwig und Kölner Philharmonie, Hochbaudezernat Köln 1986, S.110-122.

Bub 1984

Jochen Bub, Die Neue Staatsgalerie Stuttgart in: Bauwelt 20/1984, S.832-850.

Busmann 1986

Peter Busmann, Zielvorstellungen für ein Konzept, in: Der Oberstadtdirektor, Hochbaudezernat (Hrsg.), Zwischen Dom und Strom. Neubau Wallraf-Richartz-Museum, Museum Ludwig und Kölner Philharmonie, Hochbaudezernat Köln, 1986, S.34-60.

Cladders 2007

Johannes Cladders, Das Antimuseum in: Für die Kunst, Für Mönchengladbach in: Charles Esche/ Barbara Steiner (Hrsg.), Mögliche Museen, Walther König Köln 2007, S.129-137.

Conzen/Klewitz 2008

Ina Conzen/Vera Klewitz (Hrsg.), Staatsgalerie Stuttgart, die Sammlung. Meisterwerke vom 14. bis zum 21. Jahrhundert, Hirmer Verlag München, 2008.

Cook 1983

Peter Cook, Museum, Stuttgart, West Germany in: Architectural review 1033/1983, S.31-41.

Cook 1982

Peter Cook, Stirling and Hollein in: Architectural review 1030/1982, S.52-71.

Doll 1984

Hans-Peter Doll, Das Kammertheater der Württembergischen Staatstheater in: Finanzministerium Baden-Württemberg/Staatl. Hochbauamt 1 Stuttgart (Hrsg.), Neue Staatsgalerie und Kammertheater Stuttgart, Dr. Cantz'sche Druckerei Stuttgart 1984, S.40-43.

Doubilet 1984

Susan Doubilet, Stirling in Stuttgart in: Progressive Architecture 10/1984, s.p..

Dube 1981

Wolf Dieter Dube, Im neuen Licht. Zur Baugeschichte und Konzeption der Neuen Pinakothek in: Neue Pinakothek München (Hrsg.), Museum. Neue Pinakothek München, Westermann Druck Braunschweig 1981, S.10-17.

Fecker 1984

Herbert Fecker, Staatsgalerie und Konrad-Adenauer-Straße. Ein Stück Stadtgeschichte und Stadtplanung in Stuttgart in: Finanzministerium Baden-Württemberg/Staatl. Hochbauamt 1 Stuttgart (Hrsg.), Neue Staatsgalerie und Kammertheater Stuttgart, Dr. Cantz'sche Druckerei Stuttgart 1984, S.20-33.

Fieldl 1988

Gottfried Fieldl, Museum als soziales Gedächtnis? Kritische Beiträge zu Museumswissenschaft und Museumspädagogik, Kärntner Druck- und Verlagsgesellschaft m.B.H. Klagenfurt, 1988.

Forstbauer 2008

Nikolai B. Forstbauer, 1500 Quadratmeter mehr Kunst: Von diesem Samstag an lockt die Staatsgalerie mit neuen Räumen im sanierten Altbau in: http://content.stuttgarter-nachrichten.de/stn/page/detail.php/1896366/r_article_print, 10.12.2008. (28.07.2012)

Forstbauer 2008

Nikolai B. Forstbauer, „Endlich diese Übersicht!“ Eine Neupräsentation im gesamten Obergeschoss gibt von diesem Samstag an umfassenden Einblick in die Schätze der Staatsgalerie Stuttgart in: Stuttgarter Zeitung 17.07.2008, S.16-17.

Galli-Dejaco 1984

Dona und Remo Galli-Dejaco, Die Neue Staatsgalerie Stuttgart in: Schweizer Ingenieur und Architekt 21/1984, S.409-412.

Girouard 2000

Mark Girouard, Big Jim. The life and work of James Stirling, Pimlico London, 2000.

Gonzales/Holl 2005

Brigida Gonzalez/Christian Holl (Hrsg.), Staatsgalerie Stuttgart, Stadtwandel-Verlag Berlin, 2005.

Greub 2006

Suzanne Greub/Thierry Greub, Vorwort in: Suzanne Greub/Thierry Greub (Hrsg.), Museen im 21. Jahrhundert. Ideen Projekte Bauten, Prestel-Verlag München 2006, S.2-5.

Hirschfeld 2008

Sean Sebastian Hirschfeld, Zurück in die Zukunft. Eine Neudeutung der württembergischen Landesbibliothek, Stuttgart, Diplomarbeit Technische Universität Wien, 2008.

Höper 2008

Corinna Höper, Vom „Museum der Bildenden Künste“ zur Neuen Staatsgalerie in: Ina Conzen/ Vera Klewitz (Hrsg.), Staatsgalerie Stuttgart, die Sammlung. Meisterwerke vom 14. bis zum 21. Jahrhundert, Hirmer Verlag München 2008, S.9-23.

Huse 1985

Norbert Huse, „Öffentlicher Kontext“ und „Urbane Struktur“- Richard Meier in Frankfurt am Main in: Richard Meier (Hrsg.), Richard Meier. Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main, Wilhelm Ernst & Sohn Verlag Berlin, 1985.

Jacobus 1975

John Jacobus, Einleitung in: James Frazer Stirling (Hrsg.), James Stirling. Bauten und Projekte 1950–1974, G. Hatje Verlag Stuttgart 1975, S.14-24.

Jencks 1986

Charles Jencks, Symbolism the next step in: Architectural design 9-10/1986, S.4-9.

Jencks 1984

Charles Jencks, The casual, the shocking and the well ordered acropolis. A review of James Stirling's New Staatsgalerie, Stuttgart in: Architectural design 3-4/1984, S.48-55.

Jencks 1980

Charles Jencks, Die Sprache der postmodernen Architektur. Die Entstehung einer alternativen Tradition, DVA Verlag Stuttgart, 1980.

Klonk 2009

Charlotte Klonk, Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000, Yale University Press New Haven u.a., 2009.

Klotz/Krase 1985

Heinrich Klotz/Waltraud Krase, Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland, Klett-Cotta Verlag Stuttgart, 1985.

Klotz 1984

Heinrich Klotz, Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960-1980, Prestel-Verlag München, 1984.

Knapp 2006

Gottfried Knapp, Die Tücken der Vielfalt: Neue Europäische Museumsbauten in: Suzanne Greub/Thierry Greub (Hrsg.), Museen im 21. Jahrhundert. Ideen Projekte Bauten, Prestel-Verlag München 2006, S.75-78.

Köb 2000

Edelbert Köb, Die Stimme der Künstler in: Kunsthaus Bregenz, Edelbert Köb (Hrsg.), Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern, Walther König Köln 2000, S.6-9.

Krämer 1998

Steffen Krämer, Die postmoderne Architekturlandschaft. Museumsprojekte von James Stirling und Hans Hollein, Georg Olms Verlag Hildesheim, 1998.

Kravagna/Kunsthhaus Bregenz, Köb 2001

Christian Kravagna/Kunsthhaus Bregenz, Edelbert Köb (Hrsg.), Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von Künstlern, Walther König Köln, 2001.

Kunsthhaus Bregenz, Köb 2000

Kunsthhaus Bregenz, Edelbert Köb (Hrsg.), Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern, Walther König Köln, 2000.

Lampugnani 1999

Vittorio Magnago Lampugnani (Hrsg.), Museen für ein neues Jahrtausend. Ideen Projekte Bauten, Prestel Verlag München u.a., 1999.

Lampugnani 1986

Vittorio Magnago Lampugnani, Architektur als Kultur. Die Idee und die Formen. Aufsätze 1970–1985, DuMont Buchverlag Köln, 1986.

Lampugnani 1984

Vittorio Magnago Lampugnani, Ergriffenheit, Spott und Jubel in: Finanzministerium Baden-Württemberg/Staatl. Hochbauamt 1 Stuttgart (Hrsg.), Neue Staatsgalerie und Kammertheater Stuttgart, Dr. Cantz'sche Druckerei Stuttgart 1984, S.46-65.

Lampugnani 1978

Vittorio Magnago Lampugnani, Monumental oder nicht? Die Entwürfe zur Stuttgarter Staatsgalerie entfachen einen neuen Architektur-Streit in: Die Zeit 27.01.1978, S.35.

Leisten 2008

Georg Leisten, „Wenn sich nichts bewegt, geht niemand hin.“ Kein Nebeneinander, sondern Ganzheit: Der Leiter der Staatsgalerie, Sean Rainbird, erklärt, warum er die Sammlung neu geordnet hat in: Stuttgarter Zeitung 17.07.2008, S.35.

Lohmann 1986

Gerhard Lohmann, Der Bauplatz in: Der Oberstadtdirektor, Hochbaudezernat (Hrsg.), Zwischen Dom und Strom. Neubau Wallraf-Richartz-Museum, Museum Ludwig und Kölner Philharmonie, Hochbaudezernat Köln 1986, S.6-18.

Marquart 1984

Christian Marquart, Die Stadt braucht Monumente. Zur Staatsgalerie–Eröffnung Gespräch mit James Stirling in: Stuttgarter Zeitung (Feuilleton) 05.03.1984, S.10.

Maxwell 1998

Robert Maxwell, James Stirling, Michael Wilford, Birkhäuser Verlag Basel u.a., 1998.

Meier 1985

Richard Meier (Hrsg.), Richard Meier. Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main, Wilhelm Ernst & Sohn Verlag Berlin, 1985.

Mielatz 2006

Yvonne Mielatz, Highlights der Moderne: Kunst von 1900–1960 in neuer Präsentation in: Presse-Kommunikation Staatsgalerie Stuttgart (Hrsg.), <http://www.openpr.de/news/100276/Highlights-der-Moderne-Kunst-von-1900-1960-in-neuer-Praesentation.html>, 15.09.2006. (28.07.2012)

Montaner 1990

Josep Maria Montaner, Neue Museen. Räume für Kunst und Kultur, Karl Krämer Verlag Stuttgart u.a., 1990.

Montaner/Oliveras 1987

Josep Maria Montaner/Jordi Oliveras, Die Museumsbauten der neuen Generation, Karl Krämer Verlag Stuttgart u.a., 1987.

Müller 2008

Hans-Joachim Müller, Das Stuttgarter Schüttelprinzip in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 18.07.2008, s.p.,
<http://www.faz.net/s/RubEBED639C476B407798B1CE808F1F6632/Doc~ECA02FADEBCC4436FA99B35116627BA75~ATpl~Ecommon~Scontent.html>, 18.07.2008. (28.07.2012)

Muirhead 1994

Thomas Muirhead, Modernism and the Urban Tradition. Stirling's mature architectural method in four museum projects of the 1970s in: Mary Stirling/Michael Wilford (Hrsg.), James Stirling, Michael Wilford and Associates. Buildings & projects. 1975-1992, Thames and Hudson Ltd. London 1994, S.12-15.

Naredi-Rainer 2004

Paul von Naredi-Rainer, Entwurfsatlas Museumsbau, Birkhäuser Verlag Basel u.a., 2004.

Newhouse 1998

Victoria Newhouse, Wege zu einem neuen Museum: Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert, G. Hatje Verlag Stuttgart, 1998.

Ostertag/Böhmer 1996

Roland Ostertag/Christoph Böhmer (Hrsg.), Stuttgart...Wohin?, Karl Krämer Verlag Stuttgart 1996.

O.V. 2011

O.V., Ausbildung eines Architekten in: Staatsgalerie Stuttgart (Hrsg.), James Frazer Stirling. Notes from the Archive. Krise der Moderne. Begleitheft anlässlich der Ausstellung: Notes from the Archive. Krise der Moderne, Kunstvermittlung Stuttgart 2011, S.6-13.

O.V. 2011

O.V., Krise der Moderne in: Staatsgalerie Stuttgart (Hrsg.), James Frazer Stirling. Notes from the Archive. Krise der Moderne. Begleitheft anlässlich der Ausstellung: Notes from the Archive. Krise der Moderne, Kunstvermittlung Stuttgart 2011, S.14-19.

O.V. 2011

O.V., Die neue Staatsgalerie Stuttgart in: Staatsgalerie Stuttgart (Hrsg.), James Frazer Stirling. Notes from the Archive. Krise der Moderne. Begleitheft anlässlich der Ausstellung: Notes from the Archive. Krise der Moderne, Kunstvermittlung Stuttgart 2011, S.46-51.

O.V. 2009

O.V., 25 Jahre Neue Staatsgalerie Stuttgart in: Augsburger Allgemeine:
<http://www.augsburger-allgemeine.de/kultur/25-Jahre-Neue-Staatsgalerie-Stuttgart-id5256711.html>, 08.03.2009 (28.07.2012)

O.V. 2008

O.V., Endlich diese Übersicht. Neupräsentation im Obergeschoss der Staatsgalerie Stuttgart ab 19.07.2008 in: Presse-Kommunikation Staatsgalerie Stuttgart (Hrsg.), Aussendung 2008.

O.V. 2007

O.V., Konzentriert! Kunst von 1350 bis heute. Seit 17. November 2007 in: Presse-Kommunikation Staatsgalerie Stuttgart (Hrsg.), Aussendung 2007.

O.V. 1984

O.V., Neue Staatsgalerie Stuttgart in: Baumeister 8/1984, S. 54-65.

O.V. 1984

O.V., Staatsgalerie Stuttgart (James Stirling, Michael Wilford, London) in: Deutsche Bauzeitung 5/1984, S. 579-584.

O.V. 1977

O.V., Engerer Bauwettbewerb Erweiterung Staatsgalerie. Neubau Kammertheater Stuttgart in: Wettbewerbe Aktuell 12/1977, S.715-724.

O.V. 1977

O.V., Neue Staatsgalerie und Kammertheater in Stuttgart in: Glasforum 3/1984, S.13-21.

O.V. (gk) 1977

O.V. (gk), Zum Wettbewerb Staatsgalerie Stuttgart. Baukunst oder Machwerk? in: Bauwelt 40/1977, S.1390-1391.

Rainbird 2011

Sean Rainbird, Begrüßung in: Staatsgalerie Stuttgart (Hrsg.), James Frazer Stirling. Notes from the Archive. Krise der Moderne. Begleitheft anlässlich der Ausstellung: Notes from the Archive. Krise der Moderne, Kunstvermittlung Stuttgart 2011, S.1-3.

Rainer 1993

Wolfgang Rainer, Ein Regionalmuseum von überregionalem Rang in: 150 Jahre Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgarter Zeitung 30.04.1993 (Sonderdruck), S. II.

Rodiek 1984

Thorsten Rodiek, Die neue Staatsgalerie Stuttgart, G. Hatje Verlag Stuttgart, 1984.

Rowe 1998

Colin Rowe, Die wundersamen Wandlungen des Klassizismus in: Colin Rowe (Hrsg.), Die Mathematik der idealen Villa und andere Essays, Birkhäuser Verlag Basel 1998, S.155-191.

Rowe 1984

Colin Rowe, Höchst persönliche und zusammenhanglose Gedanken zu James Stirling in: James Frazer Stirling (Hrsg.), James Stirling. Bauten und Projekte 1950-1983, Dt. Verl.-Anstalt Stuttgart 1984, S.8-26.

Sack 1984

Manfred Sack, Das Zitatenmuseum in: Die Zeit (Feuilleton) 09.03.1984, S.43.

Sauer 1996

Paul Sauer, Stuttgart im Wandel der Zeit – Ein historischer Überblick in: Roland Ostertag/Christoph Böhmer, Stuttgart ... Wohin?, Karl Krämer Verlag Stuttgart 1996, S.63-75.

Sayah 2008

Amber Sayah, Altes Haus so gut wie neu. In der Präsentation der Sammlung ist jetzt alles anders in: Stuttgarter Zeitung 17.07.2008, S.35.

Sayah 1993

Amber Sayah, Ein Höhepunkt der Architekturmoderne in: 150 Jahre Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgarter Zeitung 30.04.1993 (Sonderdruck), S. V.

Schreiber 1983

Mathias Schreiber, Ein nützliches Kunstwerk. Stuttgarts neue Staatsgalerie von James Stirling in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 23.12.1983, S.19.

Schubert 2000

Karsten Schubert, The Curator's Egg. The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day, One-Off Press London, 2000.

Schubert 1986

Hannelore Schubert, Moderner Museumsbau. Deutschland. Österreich. Schweiz, Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart, 1986.

Schwanke 2012

Hans Peter Schwanke, Die ausdrucksstarken Baukünste des James Stirling, [http://www.kunstmarkt.com/pagesmag/kunst/_id244366/ausstellungen_berichtdetail.html?_q=](http://www.kunstmarkt.com/pagesmag/kunst/_id244366/ausstellungen_berichtdetail.html?_q=,), 06.10.2011. (28.07.2012)

Schweizer 1986

Ulrich Schweizer, Zielsetzungen für das Nutzungsprogramm in: Der Oberstadtdirektor, Hochbaudezernat (Hrsg.), Zwischen Dom und Strom. Neubau Wallraf-Richartz-Museum, Museum Ludwig und Kölner Philharmonie, Hochbaudezernat Köln 1986, S.18-34.

Smidt 2007

Thorsten Smidt, Für die Kunst, Für Mönchengladbach in: Charles Esche/Barbara Steiner (Hrsg.), Mögliche Museen, Walther König Köln 2007, S.119-129.

Stirling/Wilford 1994

Mary Stirling/Michael Wilford (Hrsg.), James Stirling, Michael Wilford and Associates. Buildings & projects. 1975–1992, Thames and Hudson Ltd. London, 1994.

Stirling 1984

James Frazer Stirling (Hrsg.), James Stirling. Bauten und Projekte 1950–1983, Dt. Verl.-Anstalt Stuttgart, 1984.

Stirling 1984

James Frazer Stirling, Das monumental Informelle in: Finanzministerium Baden-Württemberg/Staatl. Hochbauamt 1 Stuttgart (Hrsg.), Neue Staatsgalerie und Kammertheater Stuttgart, Dr. Cantz'sche Druckerei Stuttgart 1984, S.9-19.

Stirling 1975

James Frazer Stirling (Hrsg.), James Stirling. Bauten und Projekte 1950–1974, G. Hatje Verlag Stuttgart, 1975.

Ullmann 1984

Gerhard Ullmann, Von innen betrachtet. Die neue Staatsgalerie Stuttgart in: Deutsche Bauzeitung 9/1984, S.38-41.

Vidler 2010

Anthony Vidler, Modernism in crisis. James Frazer Stirling. Yale University Press New Haven u.a., 2010.

Wientgen 1999

Ulrike Wientgen, Die Neue Staatsgalerie Stuttgart von James Stirling. Ein Museumsbau zwischen Kunst der Selbstdarstellung und Darstellung der Kunst, Magisterarbeit zur Erlangung des Grades einer Magistra Artium an der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms Universität, 1999.

Wilkens 1984

Klaus Wilkens, Der Bau der Neuen Staatsgalerie, des Kammertheaters und der Übungsräume für die Schauspielabteilung der Musikhochschule Stuttgart in: Finanzministerium Baden-Württemberg/Staatl. Hochbauamt 1 Stuttgart (Hrsg.), Neue Staatsgalerie und Kammertheater Stuttgart, Dr. Cantz'sche Druckerei Stuttgart 1984, S.66-71.

Zamarian 2010

Patrick Zamarian, Über den Minderwertigkeitskomplex der deutschen Architektur. Ursachen einer Kontroverse, Optimus Verlag Göttingen, 2010.

Zaugg 1998

Remy Zaugg, Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder der Ort des Werkes und des Menschen, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 1998.

Zaugg 1983

Remy Zaugg, Für das Kunstwerk. Kunstmuseum Bern, Atelier 5, Ammann Verlag Zürich, 1983.

10. ANHANG

10.1. PROJEKTDATEN

Bauherr	Land Baden-Württemberg vertreten durch das Staatliche Hochbauamt I, Stuttgart
Architekten	James Stirling, Michael Wilford and Associates, London
Bauleitung	Staatliches Hochbauamt I, Stuttgart
Statik	Ingenieurgemeinschaft Boll-Arup-EDNP; Stuttgart, London, Tamm
Haustechnik	
Fachbauleitung	
Standortadresse	Konrad-Adenauer-Str. 30-32, 70173 Stuttgart, Deutschland
Nettogrundrissfläche	15.300 m ²
Nutzfläche	8.300 m ² – Staatsgalerie 6.800 m ² , Kammertheater 1.200 m ² , Musikhochschule 300 m ²
EG (u.a.)	Wechselausstellungssaal 750 m ² , Rotunde 610 m ²
OG (u.a.)	Schausammlung 2.200 m ² , Skulpturenterrasse 2.100 m ²
Kubatur	128.600 m ³
Stellplätze Tiefgarage	142
Kosten	89.000.000 DM – Staatsgalerie 69.700.000, Kammertheater 17.500.000, Musikhochschule 1.800.000
Wettbewerb	1977
Entwurf	September 1977
Kostenberechnung	
Baugenehmigung	Dezember 1978
Baubeginn	21. September 1979
Richtfest	12. Februar 1982
Einweihung	9. März 1984

10.2. ABBILDUNGEN

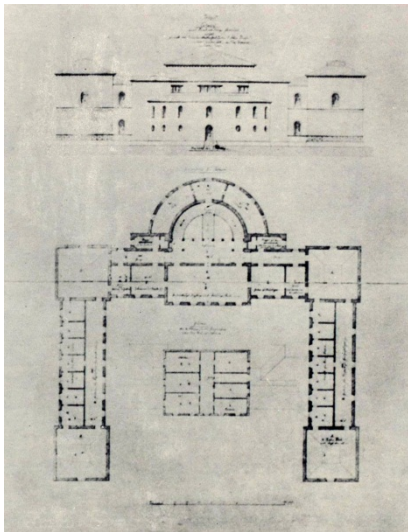


Abb.1 Entwurf für das *Stuttgarter Kunstgebäude* von *Nicolaus Friedrich von Thouret* 1837-38; Fassadenaufriss und Grundriss Obergeschoss;



Abb.2 *Museum der Bildenden Künste* von *Gottlob Georg von Barth* 1838-43; Ansicht; Ehrenhof mit Vase von *Friedrich Distelbarth*;

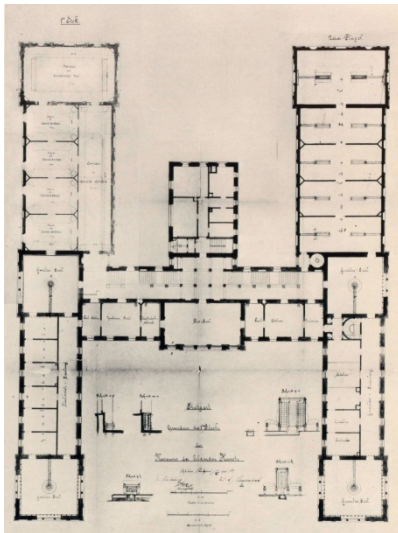


Abb.3 Erweiterungsplan für das *Museum der Bildenden Künste* von *Albert von Bok* 1880-84; Grundriss Obergeschoss;

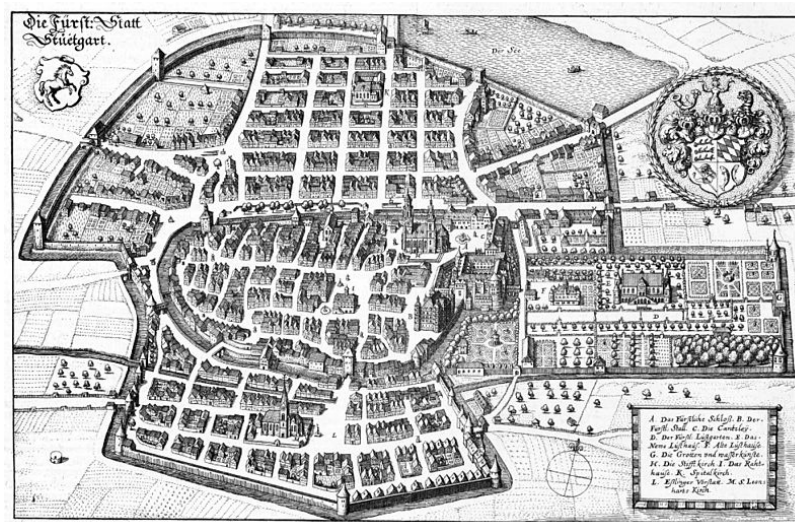


Abb.4 Stuttgart 1634; im Vordergrund die Esslinger-, im Hintergrund die Obere Vorstadt;

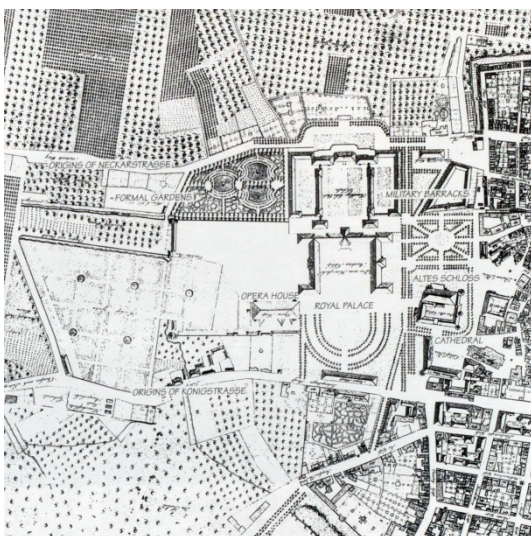


Abb.5 Stuttgart 1794; Ausschnitt aus dem Stadtplan; im Vordergrund der *Alte und Neue Schlossbau* mit den Gartenanlagen, im Hintergrund die *Weinhänge*; als Trennung fungiert die *Neckarstraße*;



Abb.6 Stuttgart 1855; Ansicht von Nordosten; im Vordergrund mittig die *Alte Staatsgalerie*;

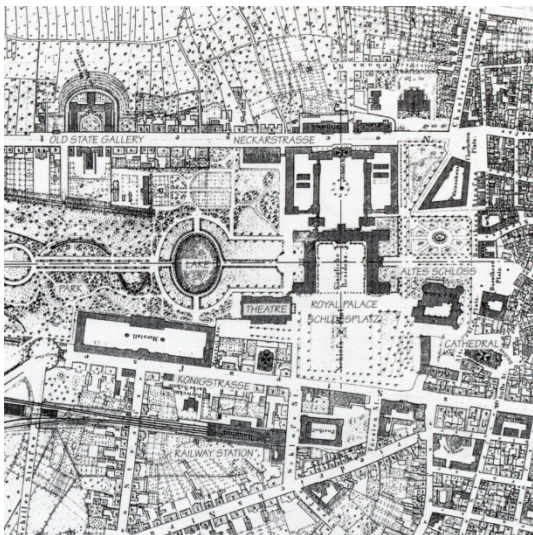


Abb.7 Stuttgart 1855; Ausschnitt aus dem Stadtplan; im Vordergrund der *Alte* und *Neue Schlossbau* mit den Gartenanlagen und dem Theaterbau; die *Neckarstraße* ist mittlerweile begradigt, an ihr siedeln sich nach und nach Bauten an – darunter das *Museum der bildenden Künste*, später die *Alte Staatsgalerie* (links) sowie das *Wilhelmspalais* (rechts);

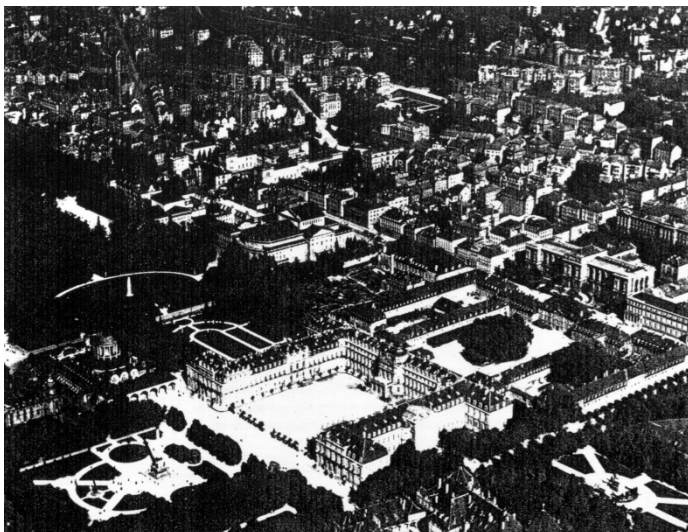


Abb.8 Stuttgart 1920; Luftbildausschnitt, gesehen aus Südwesten; im Vordergrund der *Neue Schlossbau*;

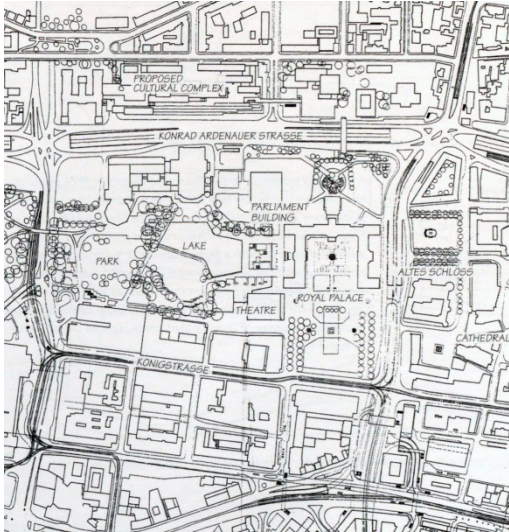


Abb.9 Stuttgart 1965; Planungskonzept (Ausschnitt) von Prof. Aru/Istanbul, Prof.Henning/Stuttgart;

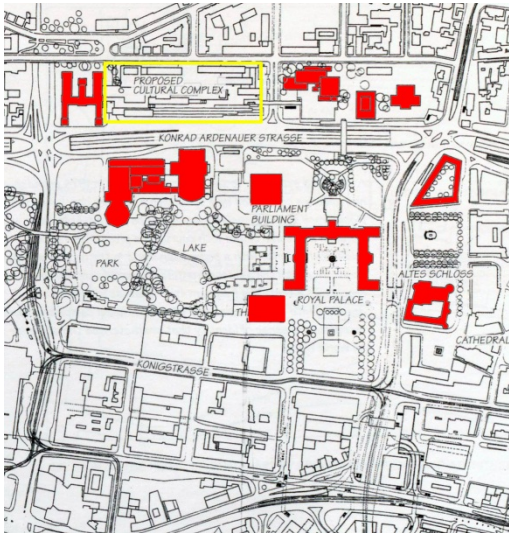


Abb.10 Städtebauliche Ausgangslage zur Zeit des Wettbewerbs 1977, bestehende Gebäude in rot, Planungsgebiet gelb umrahmt;

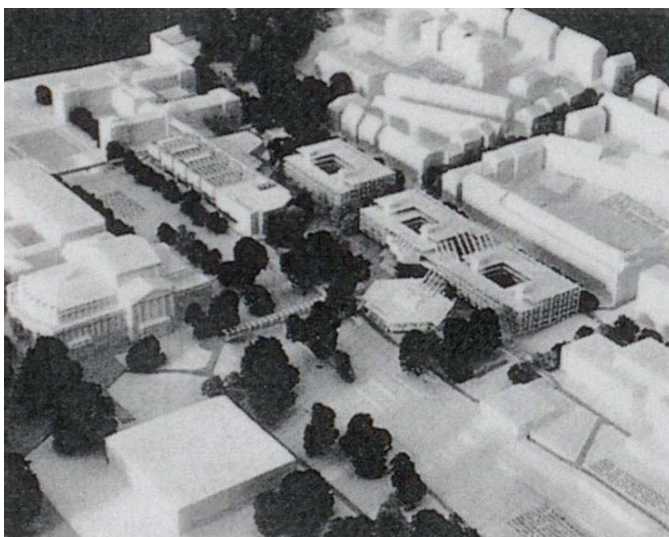


Abb.11 Modell Siegerprojekt Behnisch & Partner und Kammerer, Belz & Partner 1974;

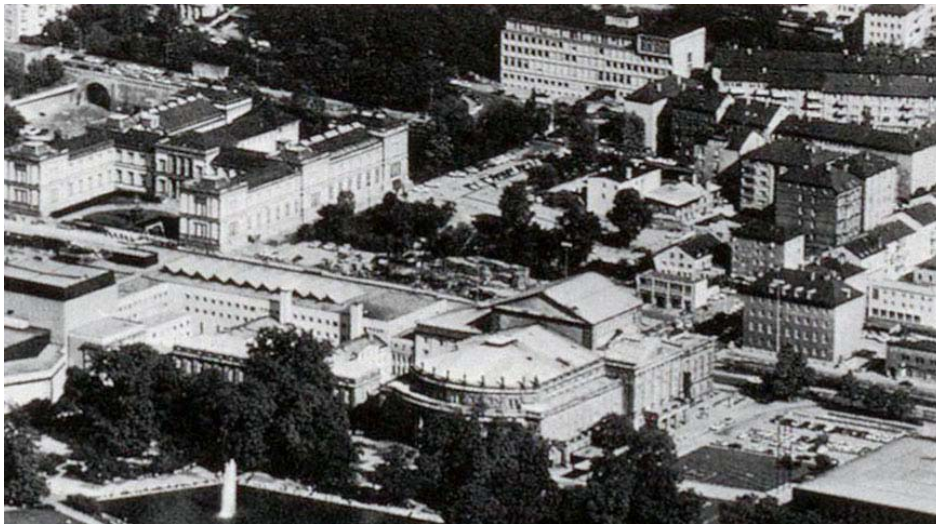


Abb.12 Situation Stuttgart um 1974; Links im Bild der Bau *Alte Staatsgalerie*;

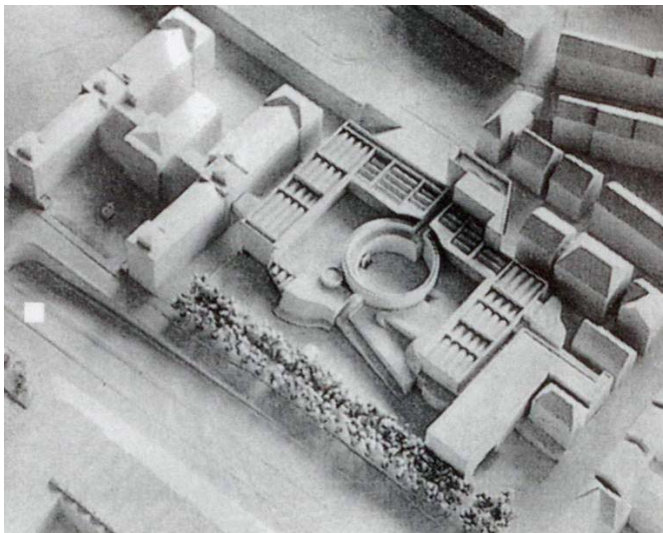


Abb.13 Modell Siegerprojekt *James Stirling and Partner* 1977;

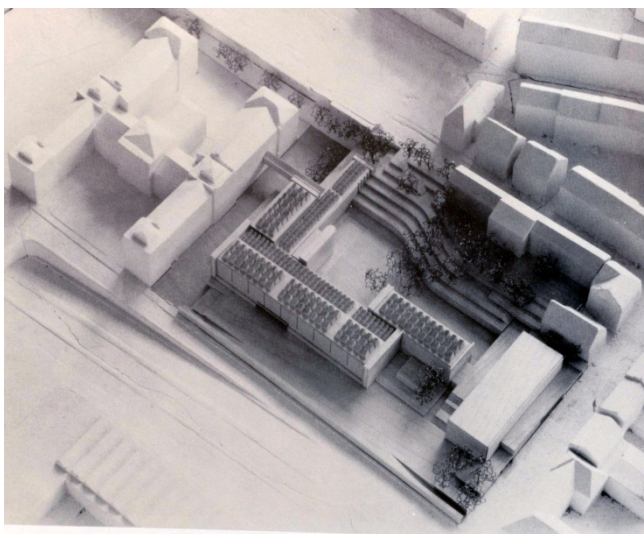


Abb.14 Modell Projekt 2.Platz; *Jørgen Bo und Vilhelm Wohlert* 1977;



Abb.15 Modell Projekt 3.Platz; *Günther Behnisch & Partner und Hans Kammerer, Walter Belz & Partner 1977;*

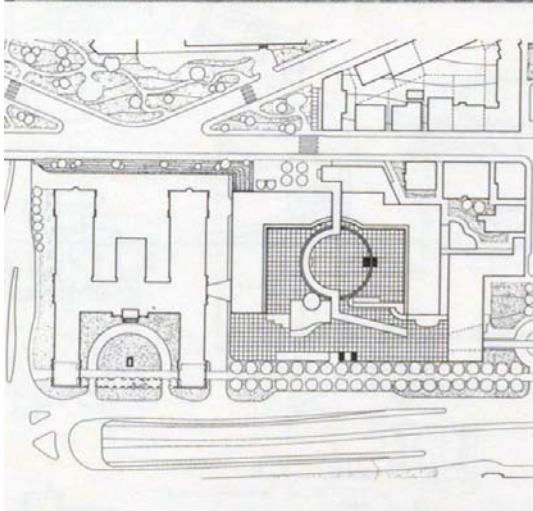
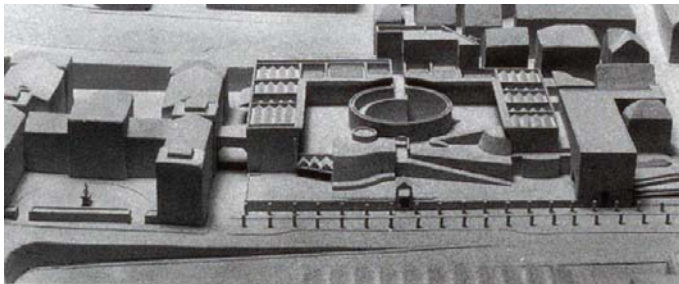


Abb.16 Modell + Lageplan Siegerprojekt *James Stirling and Partner 1977;*

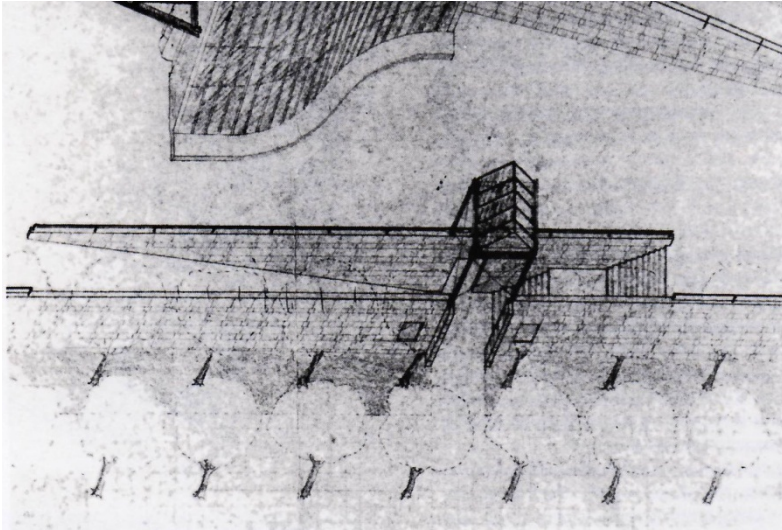


Abb.17 Ursprünglicher Lösungsvorschlag für den Aufgang zur Terrasse der *Neuen Staatsgalerie Stuttgart* 1977/78;



Abb.18 Ausgeführte Variante links im Bild: Portikus mit niedrigen Seitenwänden;

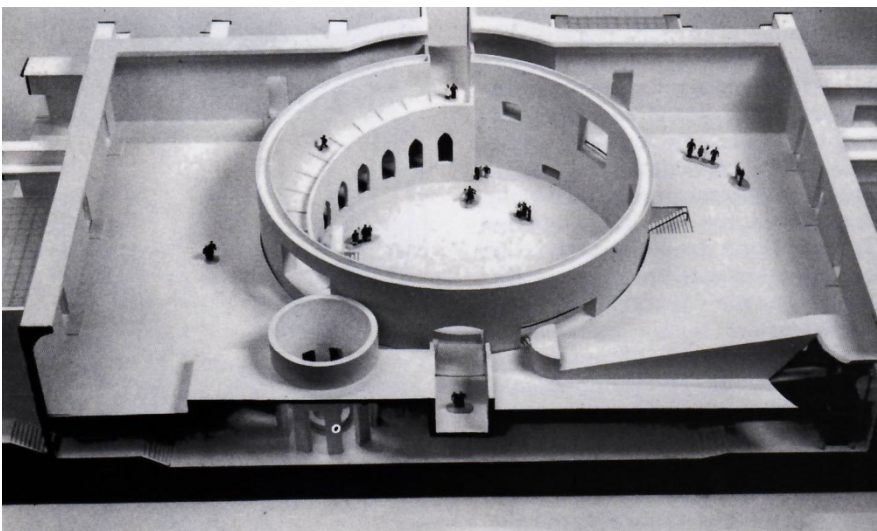


Abb.19 Wettbewerbsmodell von *James Stirling and Partner* 1977; die ursprünglich geplanten, gotischen Fenster sind hier noch vorhanden;



Abb.20 Rotunde Innenhof: Ausgeführte Variante mit Korbboogenfenstern und Glaslinsen darüber;



Abb.21 Blick von Süden über Eugenstraße hinweg auf Eingang *Kammertheater*;

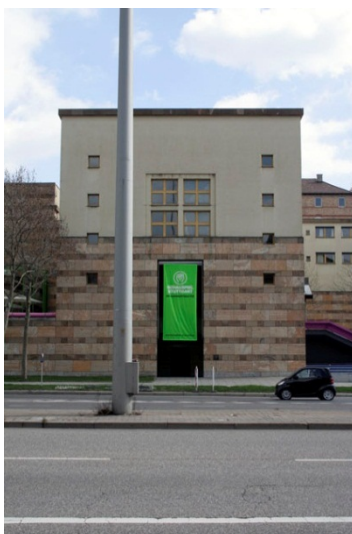


Abb.22 Blick von Westen über *Konrad-Adenauer-Straße* hinweg auf Frontfassade *Kammertheater*;

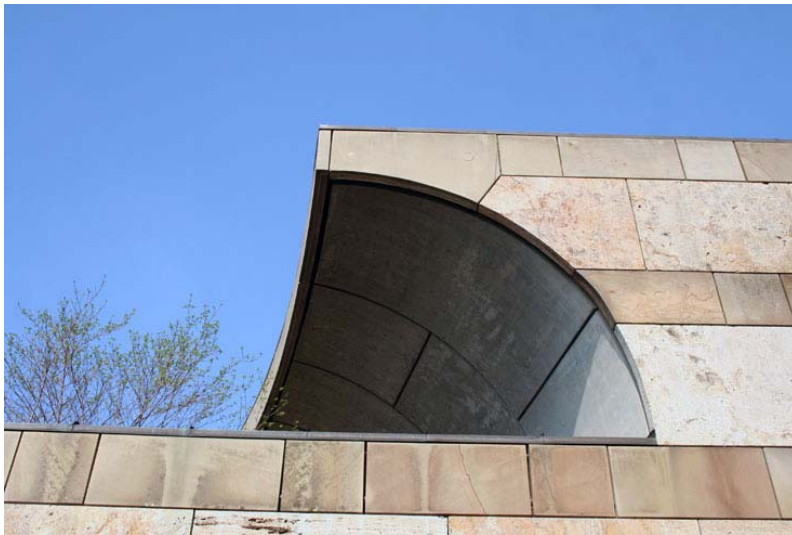


Abb.23 Hohlkehlen in Sichtbeton ausgeführt;



Abb.24 Blick in den Vortragssaal;



Abb.25 Romanisches Fenster links von Eingang in die *Neue Staatsgalerie*;



Abb.26 Geböschter Eingang in Tiefgarage von Fußweg parallel zur *Konrad-Adenauer-Straße* aus;



Abb.27 Übergang zwischen Alt- und Neubau, nur eine Pilzkopfstütze wurde ausgeführt;

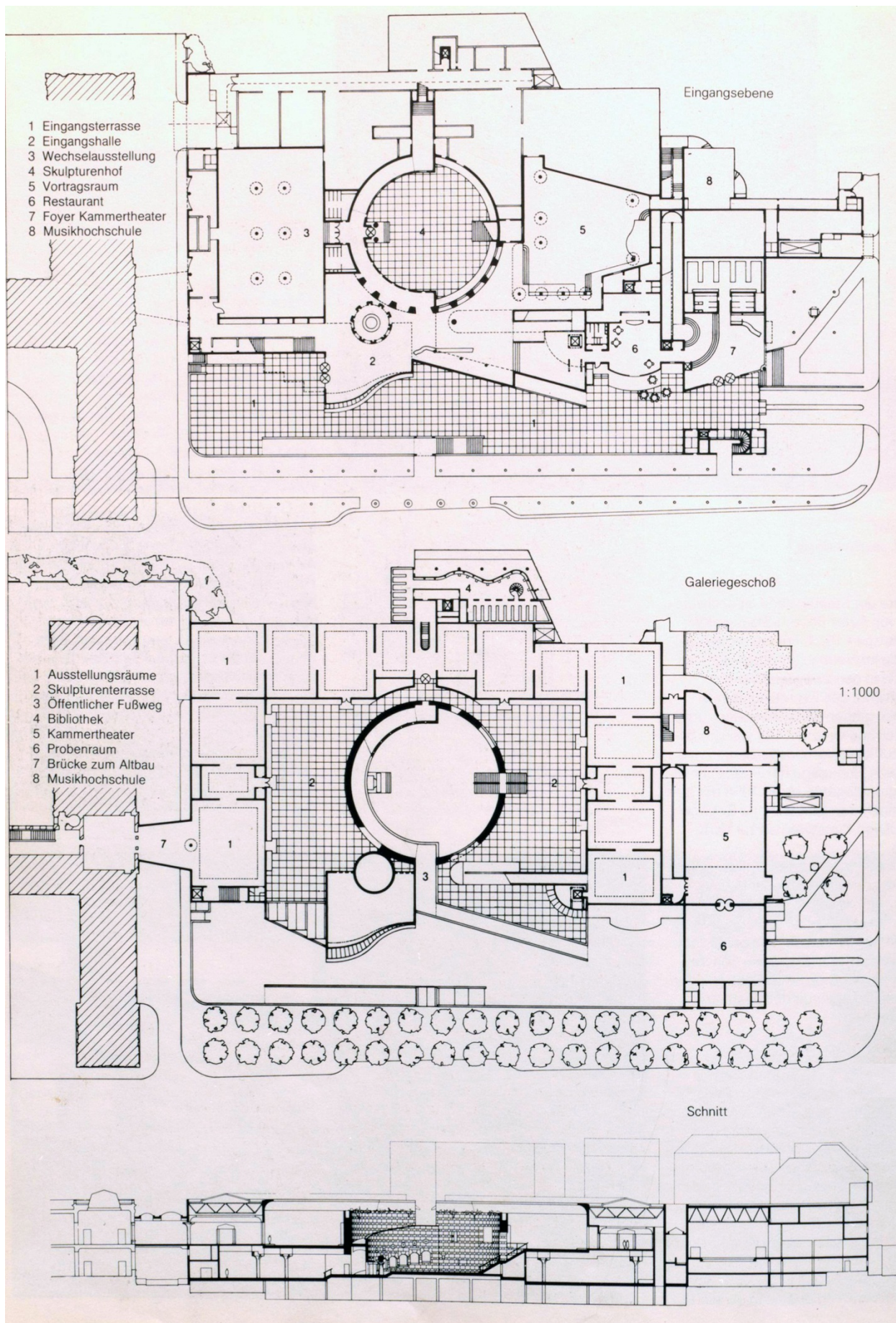


Abb.28 Grundrisse EG+OG sowie ein Längsschnitt *Neue Staatsgalerie*;

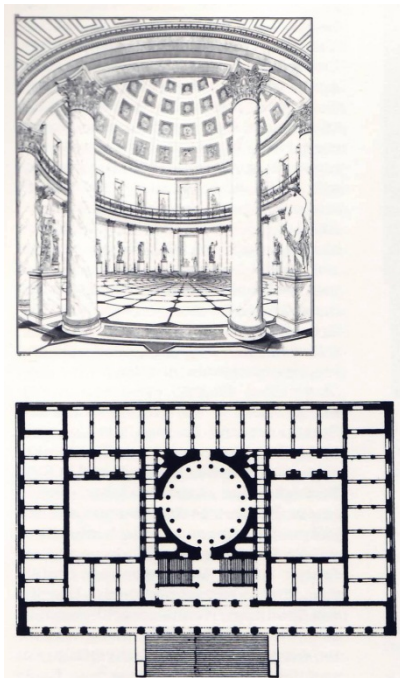


Abb.29 Altes Museum Berlin 1824-28 von *Karl Friedrich Schinkel*; Rotundenperspektive und Grundriss 1.OG;

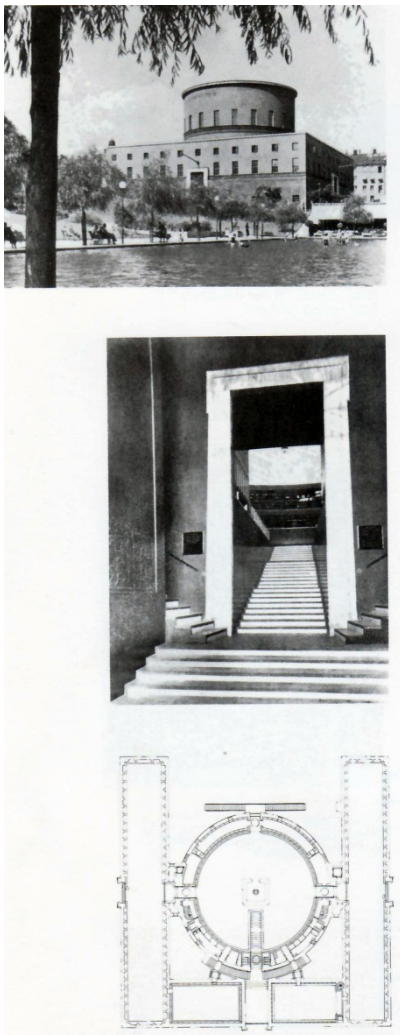


Abb.30 Stadtbibliothek Stockholm 1920-28 von *Gunnar Asplund*; Ansicht, Zugang zur Rotunde und Grundriss;



Abb.31 Schrägansicht *Neue Staatsgalerie*; Blick auf Haupteingang;



Abb.32 Luftbild *Alte und Neue Staatsgalerie* mit Umgebung zur Zeit der Eröffnung des Neubaus;

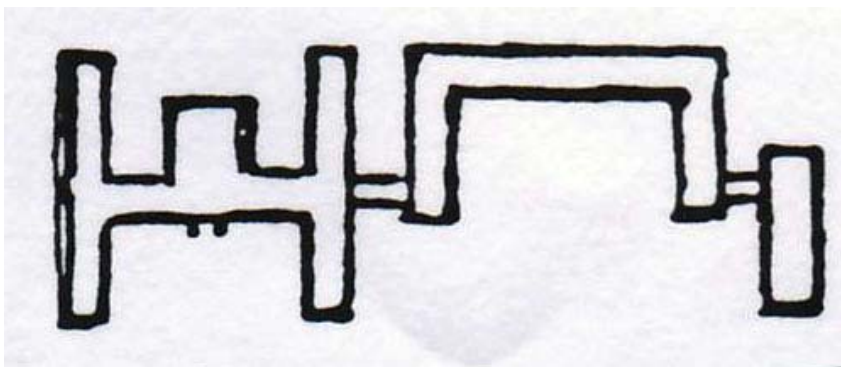


Abb.33 Skizze *Stirling* zur Baukörpergliederung;

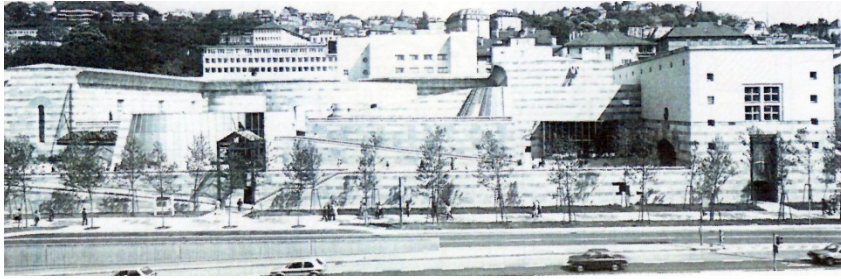


Abb.34 Gebaute Fassadenansicht über *Konrad-Adenauer-Straße* hinweg;

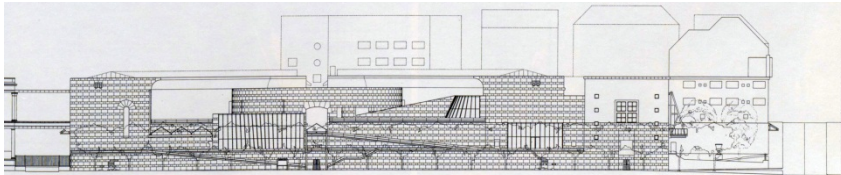


Abb.35 Planliche Fassadenansicht von *Konrad-Adenauer-Straße* aus gesehen;



Abb.36 Tiefgarageneinfahrt in Sockelzone;



Abb.37 Durchbruch Südflügel *Alte Staatsgalerie*;



Abb.38 Eingangsplateau mit Blick auf Portikus, dem von *Stirling* benannten „taxi drop off pavilion“;



Abb.39 Geschwungene Foyerswand;



Abb.40 Mittig der Achse positionierter Durchgang zu Rotunde;



Abb.41 Ansteigender Weg entlang Rotundeninnenwand mit Ziel Urbanstraße; rechts Blick in den Innenhof;



Abb.42 Rechteckige Ausschnitte in der Rotundenwand ermöglichen beim Anstieg Ausblicke in die Umgebung;



Abb.43 Verbindungsgang zwischen Alt- und Neubau; Darunter Anlieferungszone;



Abb.44 In Achse liegender Weg aus Rotunde steuert direkt auf Direktionsgebäude zu;



Abb.45 Direktionsgebäude von Urbanstraße aus gesehen;



Abb.46 Erweiterungsbau *Neue Staatsgalerie*, 2000-02 von *Katharina und Wilfrid Steib*;



Abb.47 *Stirlings* umgesetzte Idee zur Belüftung der Tiefgarage;

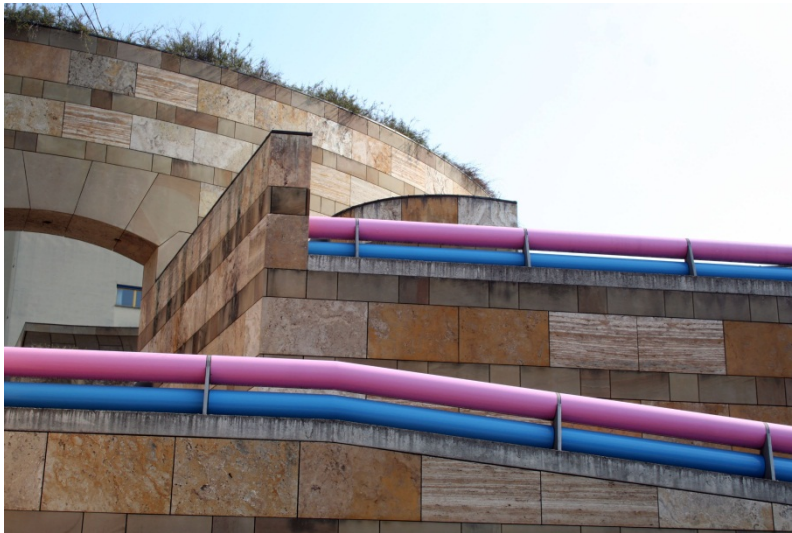


Abb.48 Überdimensionierte Handlaufrohre in Pink und Eisblau;



Abb.49 Handlaufrohre in Pink mit eingebauter Beleuchtung;



Abb.50a Terrassenlandschaft links der Rotunde (von *Konrad-Adenauer-Straße* aus gesehen);



Abb.50b Terrassenlandschaft rechts der Rotunde (von *Konrad-Adenauer-Straße* aus gesehen);



Abb.51 Nadelöhr zwischen Terrassen;



Abb.52 Terrassenlandschaft mit Lichtkuppel und ansteigender Decke der Innenraumrampe;



Abb.53 Terrassenlandschaft mit hervorragender Foyerskonstruktion;

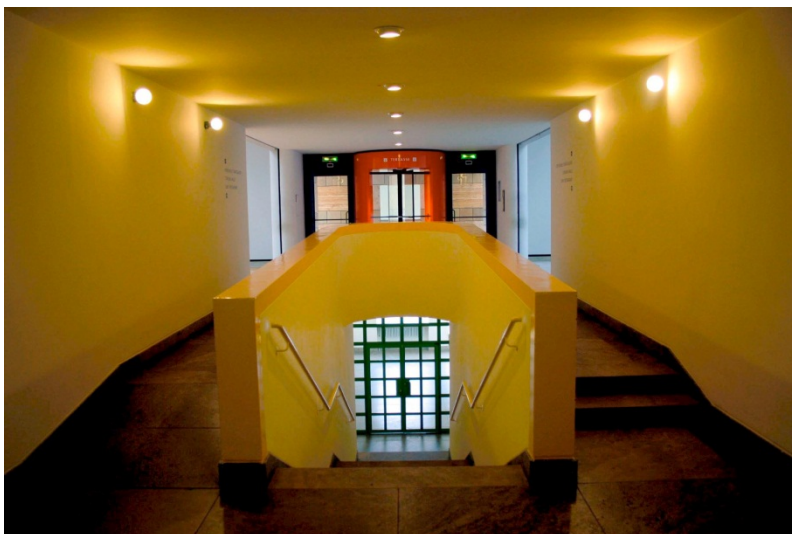


Abb.54 Rot-orangefarbene Drehtür im OG welche auf die Terrasse führt;

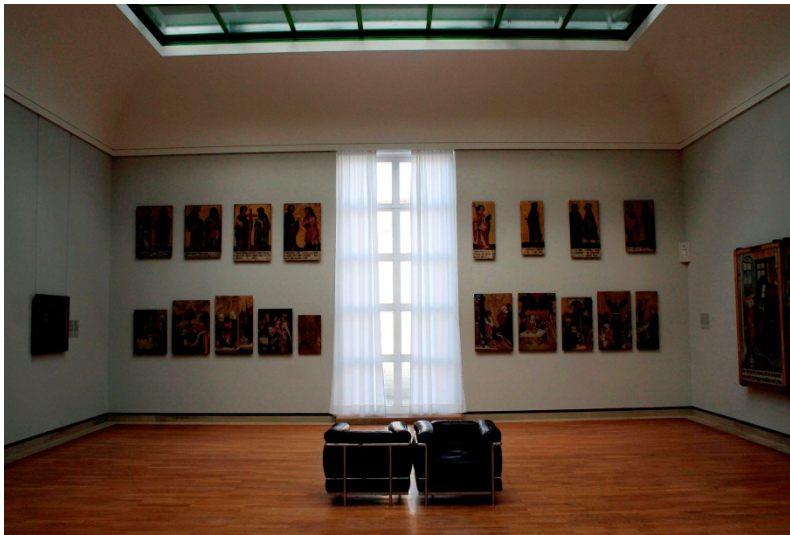


Abb.55 Hohe Glastüren mit Sprossen führen von den Ausstellungsräumen auf die Terrassen;

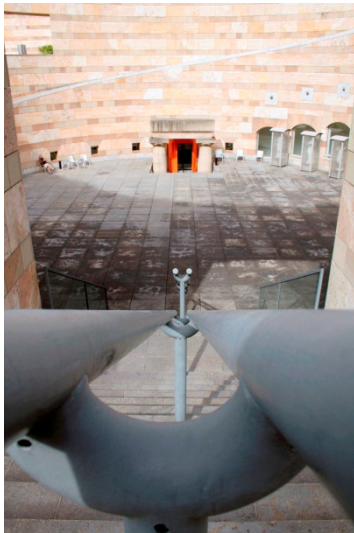


Abb.56 Treppen von den Terrassen der Ausstellungsräume im OG leiten in den Rotundeninnenhof;



Abb.57 Eingang Museumscafé;

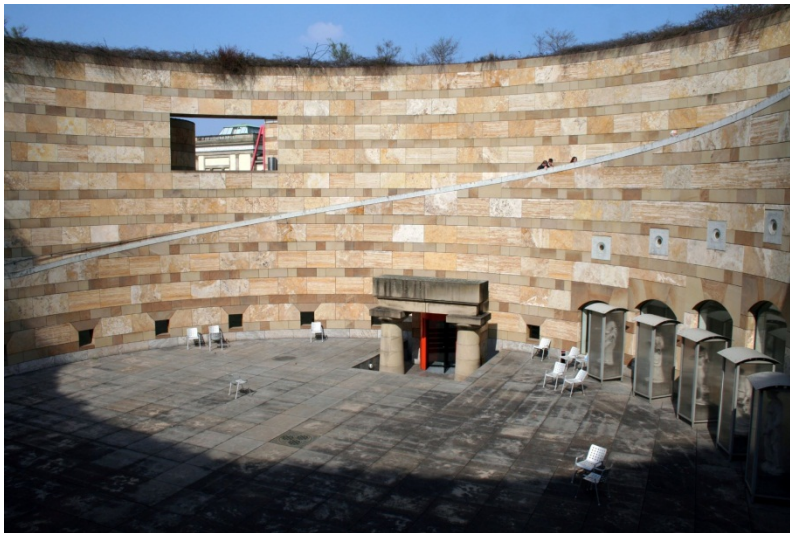


Abb.58 Ansicht Rotundeninnenhof;

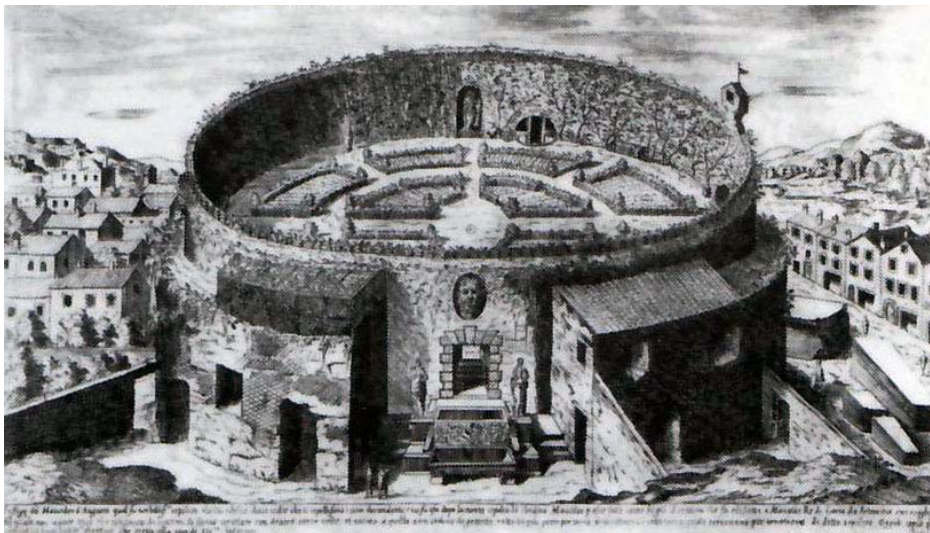


Abb.59 Étienne Dupérac, Kupferstich von *Augustus Mausoleum* in Rom, 1575;



Abb.60 Eingangsportal Rotundeninnenhof;

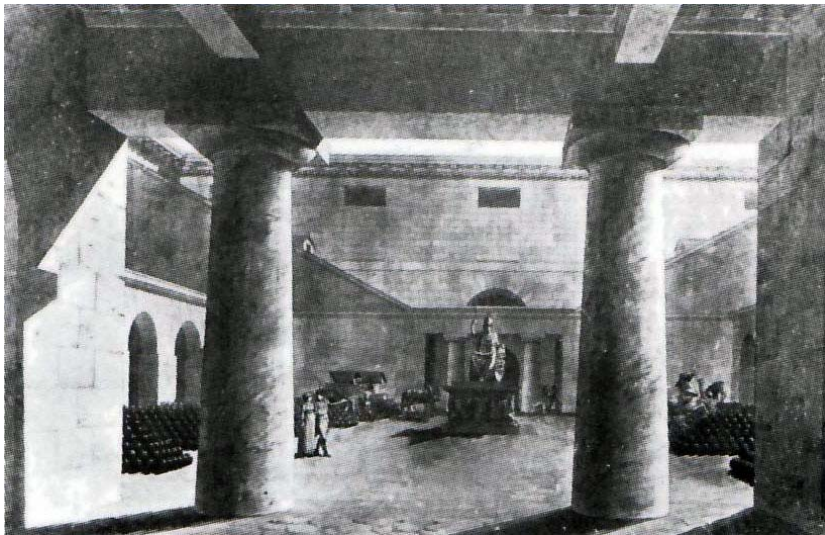


Abb.61 *Friedrich Weinbrenner, Stich eines Entwurfs für ein Zeughaus in Rom, 1795;*



Abb.62 Geschwungene Fassade des Musikhochschulanbaus;



Abb.63 *Le Corbusier und Pierre Jeanneret, Doppelhausentwurf für Weissenhofsiedlung Stuttgart, 1927;*



Abb.64 Südseite *Kammertheater*, Photocollage;



Abb.65 Eingang *Kammertheater* unter Tonnengewölbe;



Abb.66 Nordseite *Kammertheater* mit Durchgang;



Abb.67 Südfassade *Kammertheater* mit Durchgang und Überdachung;



Abb.68 *Paul Bonatz*, Fassade Kleine Schalterhalle *Stuttgarter Hauptbahnhof*, 1913-27;



Abb.69 Vor den Betonbau geblendetes Steinzeug - Breitere Bänder: Bad Cannstatter Travertin, Schmalere Bänder: Weiler Schilfsandstein; Im Sockelbereich: Kirchheimer Muschelkalkstein;



Abb.70 Luftansaugrohre auf Urbanstraße;



Abb.71 Blick ins Foyer;



Abb.72 Verkaufsrotunde;



Abb.73 Geschwungene Glaswand mit S-förmiger Holzbank;



Abb.74 Weg 1: Entweder über Treppen zu den Ausstellungsräumen oder rechts über eine leicht abfallende Rampe zu den Schließfächern bzw. dem Wechselausstellungssaal;



Abb.75 Weg 2: Vorbei an Garderobe, Film- und Vortragssaal in Richtung *Kammertheater* und Rampe zu den Ausstellungsräumen;



Abb.76 Weg 3: Entlang der Rotundenwand zum Wechselausstellungssaal, zum Innenhof der Rotunde oder über eine getreppte, ansteigende Rampe ins Obergeschoss;



Abb.77 Weg 1: Entweder über Treppen zu den Ausstellungsräumen oder rechts über eine leicht abfallende Rampe zu den Schließfächern bzw. dem Wechselausstellungssaal;



Abb.78 Weg 2: Unteransichten Innen- und Außenrampe; Pilzkopfstütze fängt Gewicht von Innenrampe ab;



Abb.79 Geschwungene Garderobentheke;



Abb.80 Blick in Rotundeninnenhof, rechts Eingang zu Film- und Vortragssaal;



Abb.81 Linker Hand Rampe führend zu den Ausstellungsräumen; Rechts ehemalige Verkaufsshop-Plattform mit Aufzugskonstruktion dahinter; daneben Eingang zu Museumscafé;



Abb.82 Rampe zu den Ausstellungsräumen;



Abb.83 Aufzugskonstruktion;



Abb.84 Wechselausstellungsraum mit „25m Stab“ von *Walter de Maria* zwischen den Stützen;



Abb.85 Entlang der Rotundeninnenwand ins Obergeschoss führende, abgetreppte Rampe;

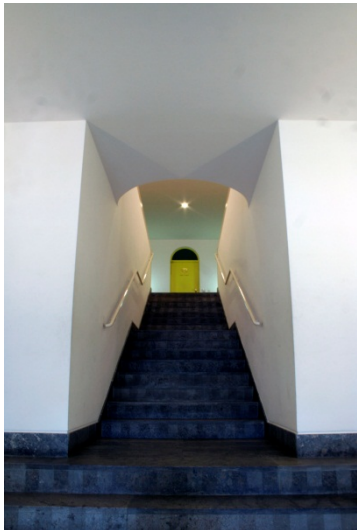


Abb.86 Stiegen ins Obergeschoss;

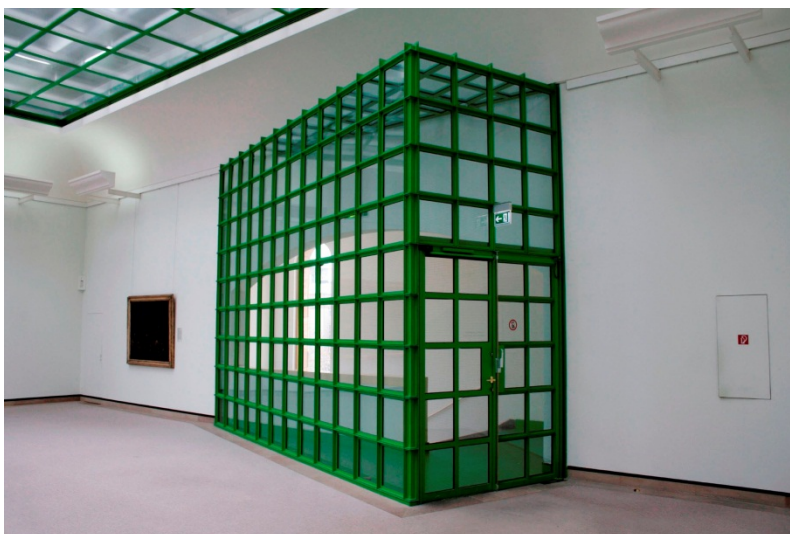


Abb.87 Windfang Ausstellungsbereich Obergeschoss – Übergang Altbau Neubau;



Abb.88 Raum Nummer 28;



Abb.89 Raum Nummer 28; Blick über Durchgänge auf eine Aneinanderreihung von Räumen;



Abb.90 Übergang Altbau Neubau;



Abb.91 Wand- und Deckenaufbau Ausstellungsräume;



Abb.92 Teilstücke von Gesimsen verbergen das Stimmungslicht in den Eckräumen;



Abb.93 Übergang Bodenbelag;



Abb.94 Nebeneingang Stuttgarter Opernhaus;



Abb.95 Windfang Ausstellungsbereich Obergeschoss – Abgang über Rampe oder Aufzug;



Abb.96 Eingangsbereich *Kammertheater*;



Abb.97 Eingangsbereich *Kammertheater*; Rechts Garderobe, Links Tür zu Café und mittig Treppenaufgang zu Rampe welche ins OG führt;



Abb.98 *Kammertheater*, Rampe ins Obergeschoss;



Abb.99 Blick auf *Triadisches Ballett* von Oskar Schlemmer;



Abb.100 Blick von *Triadischem Ballett* auf *Picassos Badende*;



<p>ALTE STAATSGALERIE</p> <p>1 <i>Seelenbilder - Soul images</i></p> <p>2 <i>Sezessionskunst in Deutschland - Secessionist Art in Germany</i></p> <p>3 <i>Malerei des französischen Impressionismus - French Impressionist Painting</i></p> <p>4 <i>Malerei zwischen 1880 und 1910 - Painting between 1880 and 1910</i></p> <p>5 <i>Doppio-Igloo von Mario Merz - Doppio-Igloo by Mario Merz</i></p> <p>6a <i>Johann Heinrich Dannecker: Kinderporträts - Johann Heinrich Dannecker: Portraits of Children</i></p> <p>6b <i>Environment - Environmental Art</i></p> <p>7 <i>Erzählen mit Farbe und Perspektive - Narratives through Colour and Perspective</i></p> <p>8a <i>Die Humenschlacht - Battle of the Huns</i></p> <p>8b <i>Das Mittagsgelb - Noontime Prayer at Harvest Time</i></p> <p>9 <i>Schick und die Porträtkunst des Klassizismus - Schick and Neoclassical Portraiture</i></p> <p>10 <i>Landschaftsmalerei aus Klassizismus und Romantik - Neoclassical and Romantic Landscape Painting</i></p> <p>11 <i>Klassizismus - Neoclassical Art</i></p> <p>12 <i>bis 4.3.2012 Offenes Depot #02: Melvin Moti »Die Kunst der Orientierung« - ab 17.3.2012 Menschliche Götter - Göttliche Menschen, Historienmalerei des Klassizismus - Human Gods - Divine Humans Neoclassical History Painting</i></p> <p>13 <i>Im Dialog: Willi Baumeister und Hans Arp - In dialogue: Willi Baumeister and Hans Arp</i></p> <p>14 <i>Barnett Newman, Elsworth Kelly, Donald Judd</i></p> <p>15 <i>derzeit geschlossen</i></p> <p>16 <i>Nine Artists - »Nine Bruckles«</i></p>	<p>17 <i>Dada und Surrealismus - Dada and Surrealism</i></p> <p>18 <i>Kubismus - Cubism</i></p> <p>19 <i>bis 4.3.2012 Offenes Depot #02: Melvin Moti »Die Kunst der Orientierung« - ab 17.3.2012 Max Beckmann: Zwischen allen Stühlen - Max Beckmann: Between all styles</i></p> <p>20 <i>Der Blaue Reiter - »Blue Rider«</i></p> <p>21 <i>Das Bauhaus und Oskar Schlemmer - Bauhaus and Oskar Schlemmer</i></p> <p>22 <i>Futurismus, Sozialkritischer Expressionismus, Neue Sachlichkeit - Futurism, Socio-critical Expressionism, New Objectivity</i></p> <p>23 <i>Herrenberger Altar - Herrenberg Altarpiece</i></p> <p>24a-24b <i>Konstruktivistische Abstraktionen 1915 - 1930 - Constructivist Abstraction 1915 - 30</i></p> <p>25 <i>Das Selbstporträt in der Moderne - The Self portrait in Modern Art</i></p> <p>26a <i>Hugo Borst: Sammler und Mäzen - Hugo Borst: Collector and Patron of the Arts</i></p> <p>26b <i>Rainhold Nägele (1884 - 1972)</i></p> <p>27 <i>Alberto Giacometti und Jean Dubuffet - Alberto Giacometti and Jean Dubuffet</i></p> <p>NEUE STAATSGALERIE</p> <p>28 <i>Richard Deacon, Red Sea Crossing, 2003 / Italienische Malerei vom Barock zum Rokoko - Italian Painting from Baroque to Rococo</i></p> <p>29 <i>Venezianische Ansichten des 18. Jahrhunderts: Capricci und Bozzetti - Venetian Views of the 18th Century: Capricci and Bozzetti</i></p> <p>30 <i>Die Malerei der Goldenen Zeit - Painting of the Golden Age</i></p> <p>31 <i>Pablo Picasso</i></p>	<p>32 <i>Die Malerei des Barock - Baroque Painting</i></p> <p>33 <i>Italienische Gemälde von Caraccio bis Carracci - Italian Paintings from Caraccio to Carracci</i></p> <p>34 <i>Die Malerei der Renaissance und des Manierismus nördlich der Alpen - Renaissance and Mannerist Painting North of the Alps</i></p> <p>35 <i>Der Meister von Meßkirch - The Master of Messkirch</i></p> <p>36 <i>Deutsche Malerei des Spätmittelalters und der Renaissance - German Painting of the Late Middle Ages and the Renaissance</i></p> <p>37 <i>Die Ulmer Malerei um 1500 - Painting in Ulm around 1500</i></p> <p>38 <i>Joseph Beuys</i></p> <p>39 <i>Die Malerei um 1500 nördlich der Alpen - Painting north of the Alps around 1500</i></p> <p>40 <i>Frühe italienische Tafelmalerei - Early Italian Panel Painting</i></p> <p>41 <i>Die Malerei der internationalen Gotik - International Gothic Painting</i></p> <p>42 <i>Abstraktion - Figurativ: Stephan Balkenhol/Neo Rauch - Abstraction - Figurativ: Stephan Balkenhol/Neo Rauch</i></p> <p>ERWEITERUNGSBAU ALTE STAATSGALERIE</p> <p>HALLE I <i>Pop Art und Wolfgang Tillmans - Pop-Art and Wolfgang Tillmans</i></p> <p>HALLE II <i>Abstrakter Expressionismus und Action Painting - Abstract Expressionism and Action Painting</i></p> <p>GRAPHIK-KABINETT</p> <p><i>bis 12.3.2012: Ruß, Kohle, Bleistift. Hermann Pleuers Eisenbahnzeichnungen - Soot, Coal, Pencil: Hermann Pleuer's Railway Drawings</i></p> <p><i>ab 3.3. bis 24.6.2012: Das Augsburgs Geschlechterbuch - The »Augsburg Book of Nobles«</i></p>
---	--	--

Abb.101 Wegweiser *Staatsgalerie Stuttgart* 2012;



Abb.102 Portrait *James Frazer Stirling*;

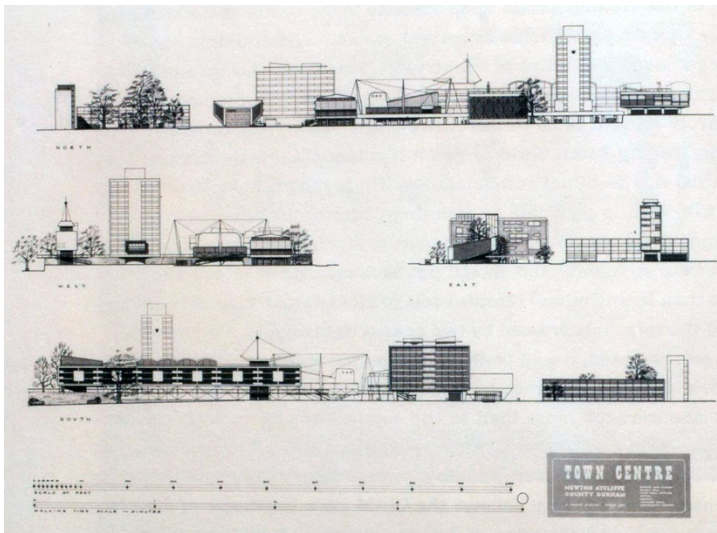


Abb.103 *Stirling's* Diplomentwurf für das Stadtzentrum von *Newton Aycliffe* 1949-50;

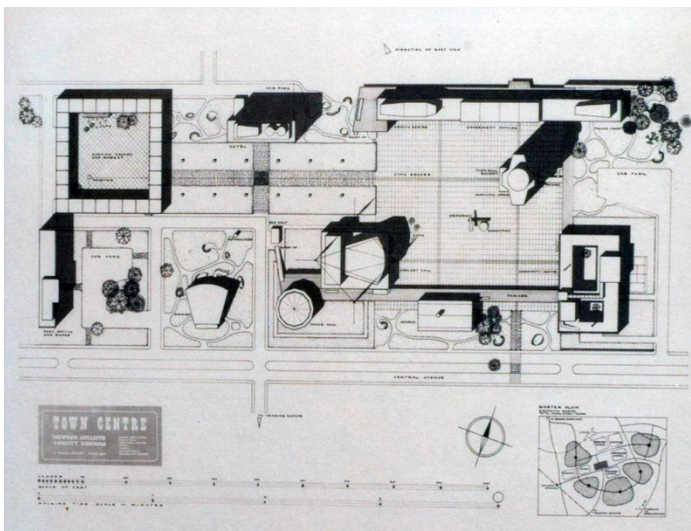


Abb.104 *Stirling's* Diplomentwurf für das Stadtzentrum von *Newton Aycliffe* 1949-50; Gesamtplan;

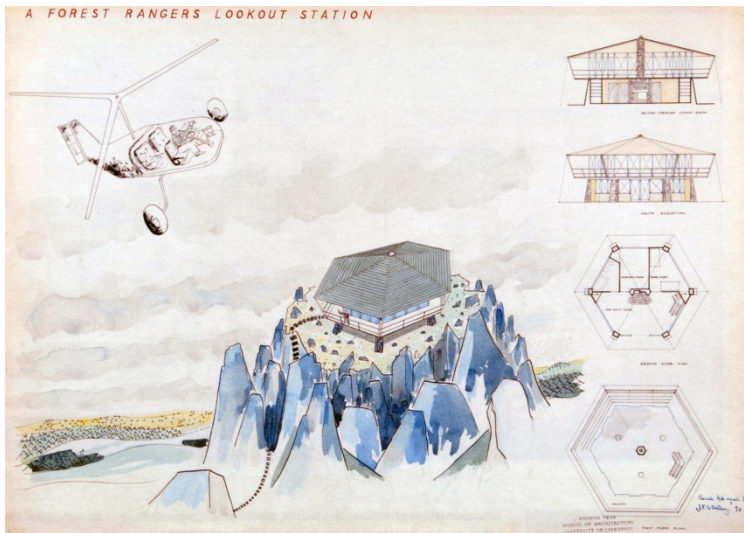


Abb.105 Stirlings Entwurf für „A Forest Rangers Lookout Station“ 1949;

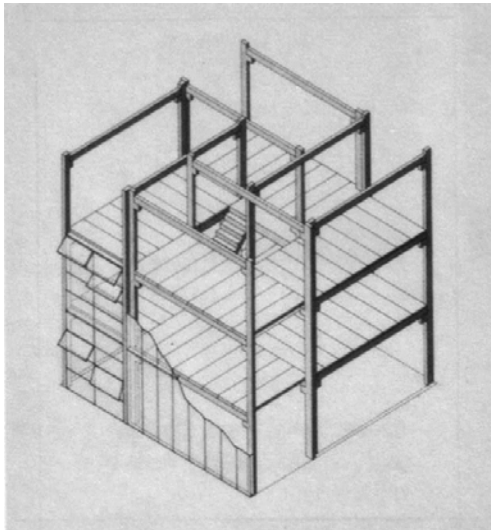


Abb.106 Stirlings Entwurf für das Projekt „Dom-ino Housing“ 1951;



Abb.107 Portrait James Stirling und James Gowan;

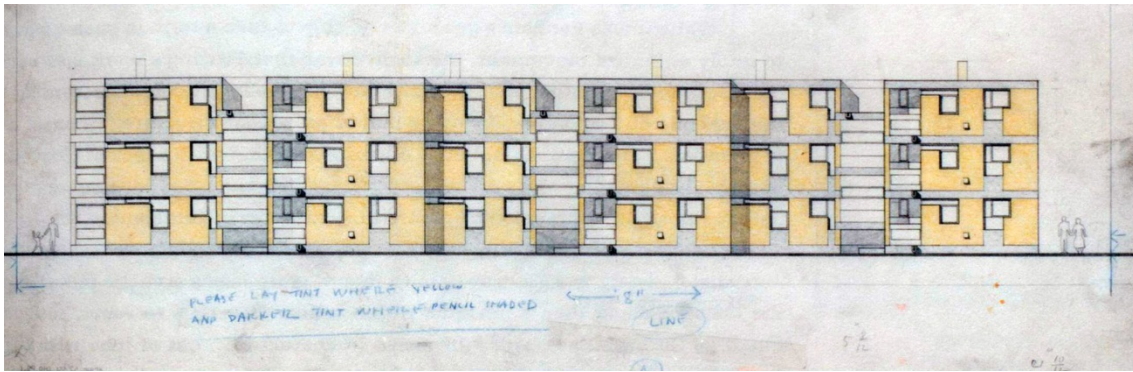


Abb.108a Stirling und Gowan „Ham Common Flats“, Richmond, London 1956-63;



Abb.108b Stirling und Gowan „Ham Common Flats“, Richmond, London 1956-63;



Abb.109 Stirling und Gowan „Ingenieurabteilung für Universität Leicester“, 1959-63;



Abb.110 Stirling „Institutsgebäude der Fakultät für Geschichte an der Universität Cambridge“, 1964-67;



Abb.111 Stirling „Ausbildungszentrum der Firma Olivetti in Haslemere“, 1969-72;

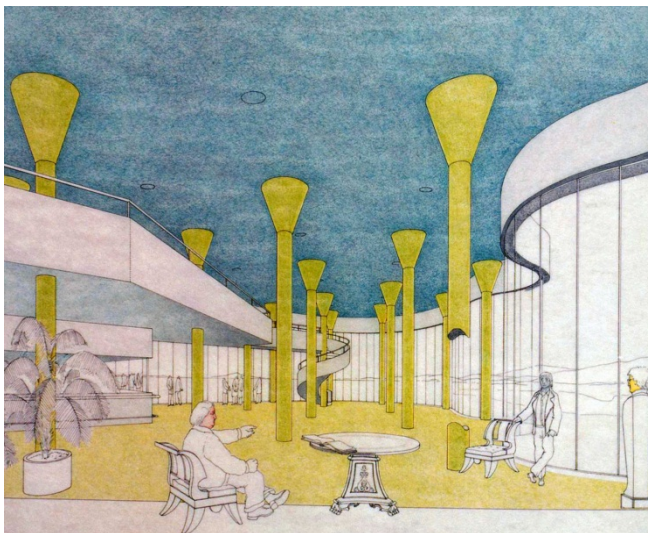


Abb.112 James Stirling and Partner „British Olivetti Headquarters in Milton Keynes“, 1970-74; Innenraumzeichnung von Leon Krier;

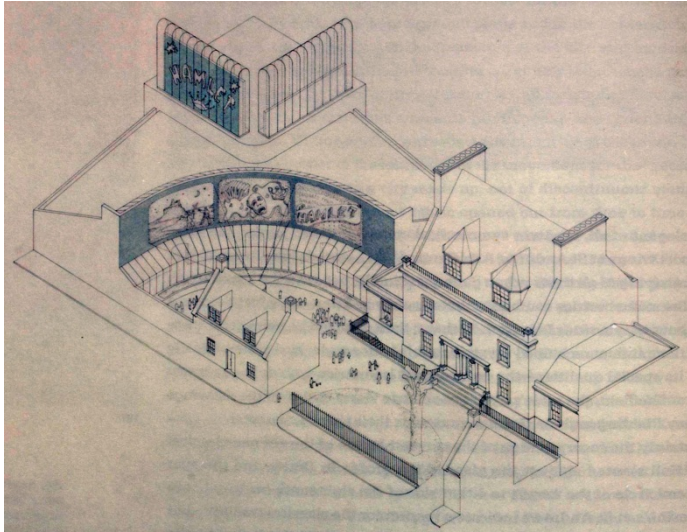


Abb.113 James Stirling „Derby Civic Center“, 1970; Zusammenarbeit mit Leon Krier;

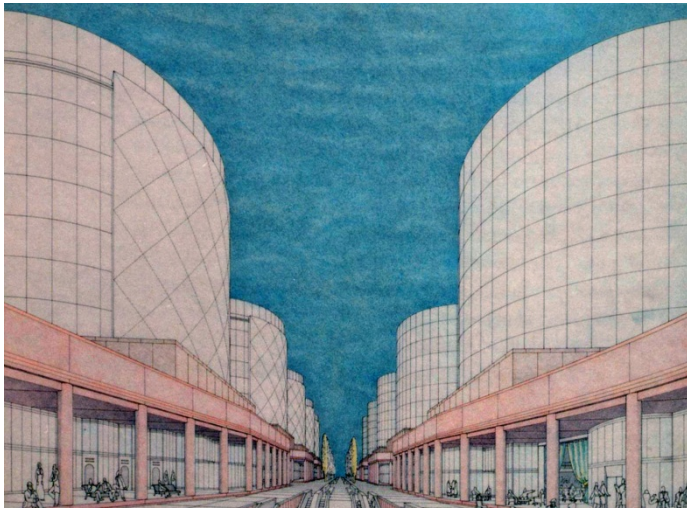


Abb.114 James Stirling „Siemens AG in München“, 1969; Zusammenarbeit mit Leon Krier;



Abb.115 Portrait Michael Wilford und James Stirling;

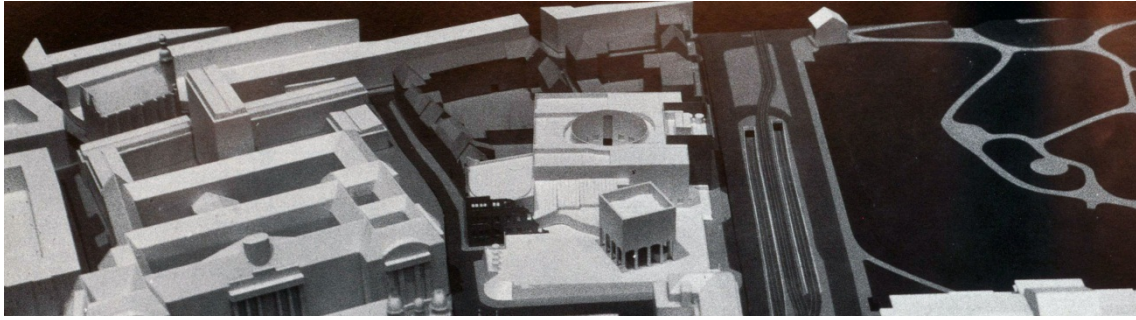


Abb.116a James Stirling and Partner „Landesgalerie Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf“, 1975; Wettbewerbsmodell;

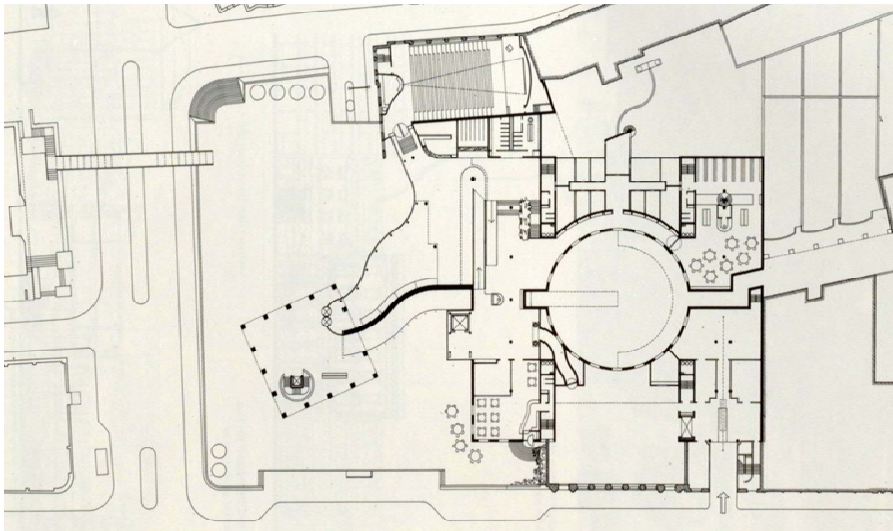


Abb.116b James Stirling and Partner „Landesgalerie Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf“, 1975; Grundriss Eingangsgeschoss;

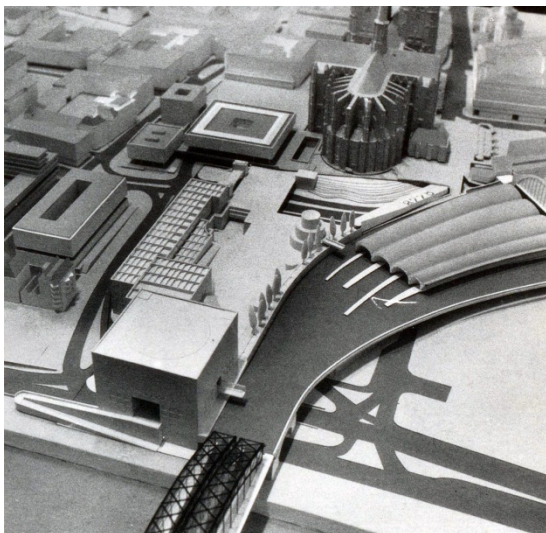


Abb.117a James Stirling and Partner „Wallraf-Richartz-Museum in Köln“, 1975; Wettbewerbsmodell;

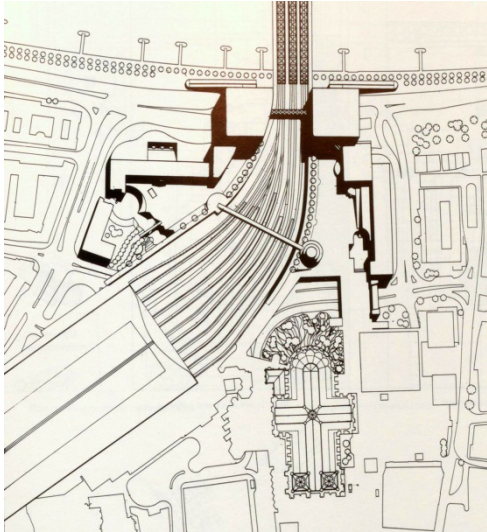


Abb.117b James Stirling and Partner „Wallraf-Richartz-Museum in Köln“, 1975; Aufsicht;



Abb.118 James Stirling und Michael Wilford „Erweiterungsbau Clore Gallery London“, 1980-86;

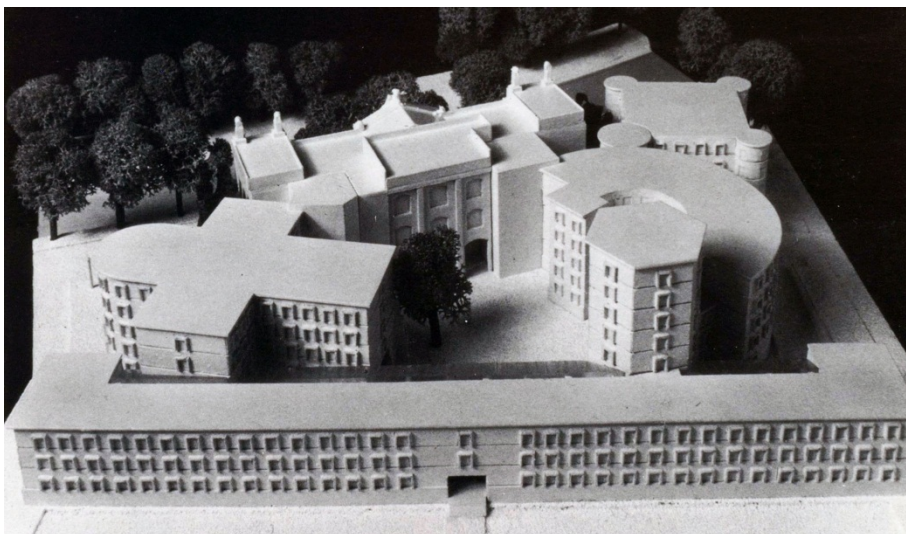


Abb.119 James Stirling und Michael Wilford „Wissenschaftszentrum in Berlin“, 1979-87; Modell;



Abb.120 James Stirling, Michael Wilford and Associates „Biennale Buchladen in Venedig“, 1989-91;



Abb.121 James Stirling, Michael Wilford and Associates „Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart“, 1996-2002;



Abb.122 Renzo Piano und Richard Rogers “Centre Pompidou Paris”, 1971-77



Abb.123 Frank Lloyd Wright "Guggenheim Museum New York", 1956-59;



Abb.124 Frank O. Gehry „Guggenheim Museum Bilbao“, 1993-97;



Abb.125 Rudolf Schwarz und Josef Bernhard „Wallraf-Richartz Museum Köln“, 1953-57;



Abb.126 Ludwig Mies van der Rohes „Neue Nationalgalerie Berlin“, 1963-68;



Abb.127 Alexander Freiherr von Branca „Neue Pinakothek München“, 1975-81;



Abb.128 Hans Hollein „Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach“, 1972-82;



Abb.129 Oswald Mathias Ungers „Deutsches Architekturmuseum Frankfurt“, 1981-84;



Abb.130 Richard Meier „Museums für Kunsthandwerk Frankfurt“, 1982-84;



Abb.131 Hans Dissing und Otto Weitling „Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf“, 1981-85;



Abb.132 Peter Busmann & Godfrid Haberer „Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig Köln“, 1980-86;



Abb.133 Louis I. Kahn Yale “Center for British Art and Studies New Haven”, 1969-74;



Abb.134 Ieoh Ming Pei und Partner “National Gallery of Art in Washington D.C.”, 1971-78;



Abb.135 Cesar Pelli & Associates „Erweiterung des Museum of Modern Art New York“, 1977-84;

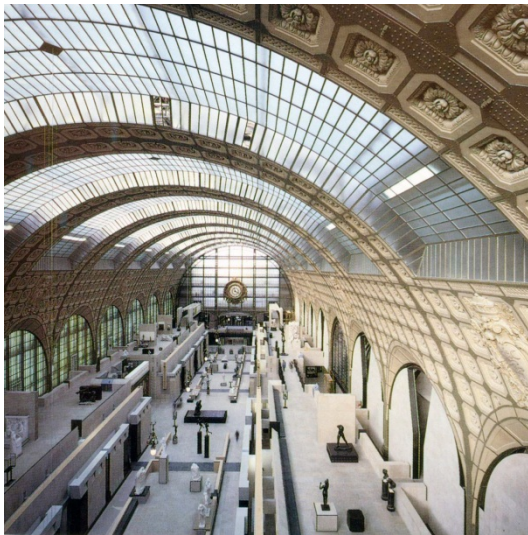


Abb.136 Gae Aulenti „Museum des 19.Jahrhunderts im Gare d'Orsay Paris“, 1980-86;

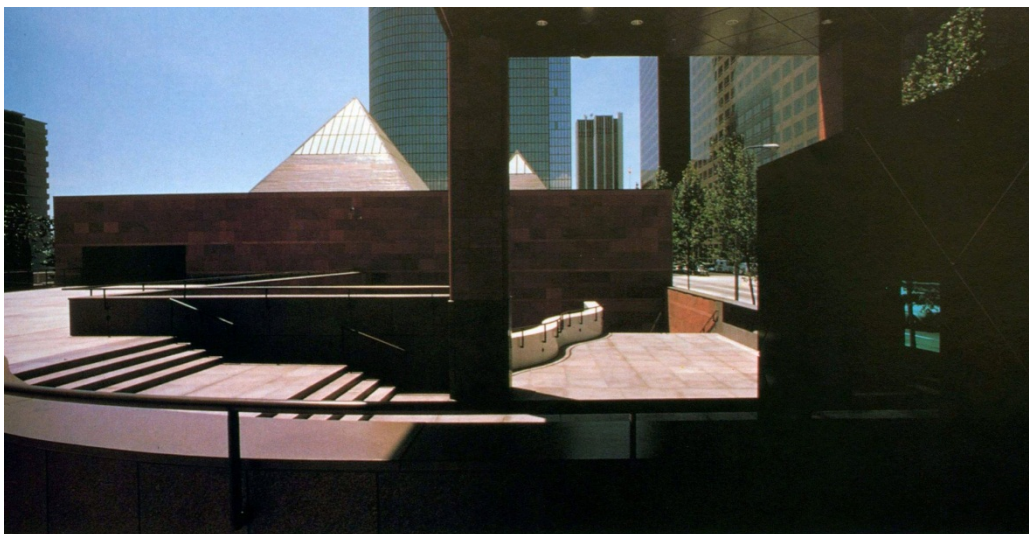


Abb.137 Arata Isozaki „Museum auf Contemporary Art Los Angeles“, 1981-86;



Abb.138 Jean Nouvel „Institut du Monde Arabe Paris“, 1981-87;



Abb.139 Renzo Piano “Menil Collection Houston”, 1981-87;



Abb.140 Kisho Kurokawa „Städtisches Museum für moderne Kunst Nagoya“, 1983-87;



Abb.141 Ieoh Ming Pei und Partner „Grand Louvre Paris“, 1983-89;

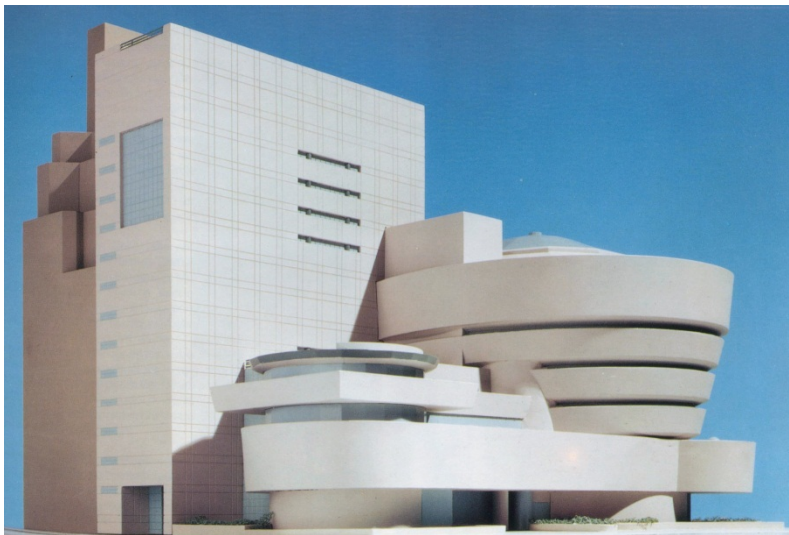


Abb.142 Gwathmey, Siegel & Associates „Erweiterungsbau des Guggenheim Museums New York“, 1984-92, Modell;



Abb.143 Norman Foster Associates in Zusammenarbeit mit Ove Arup und Partners „Carre` d'Art Nîmes“, 1984-93;

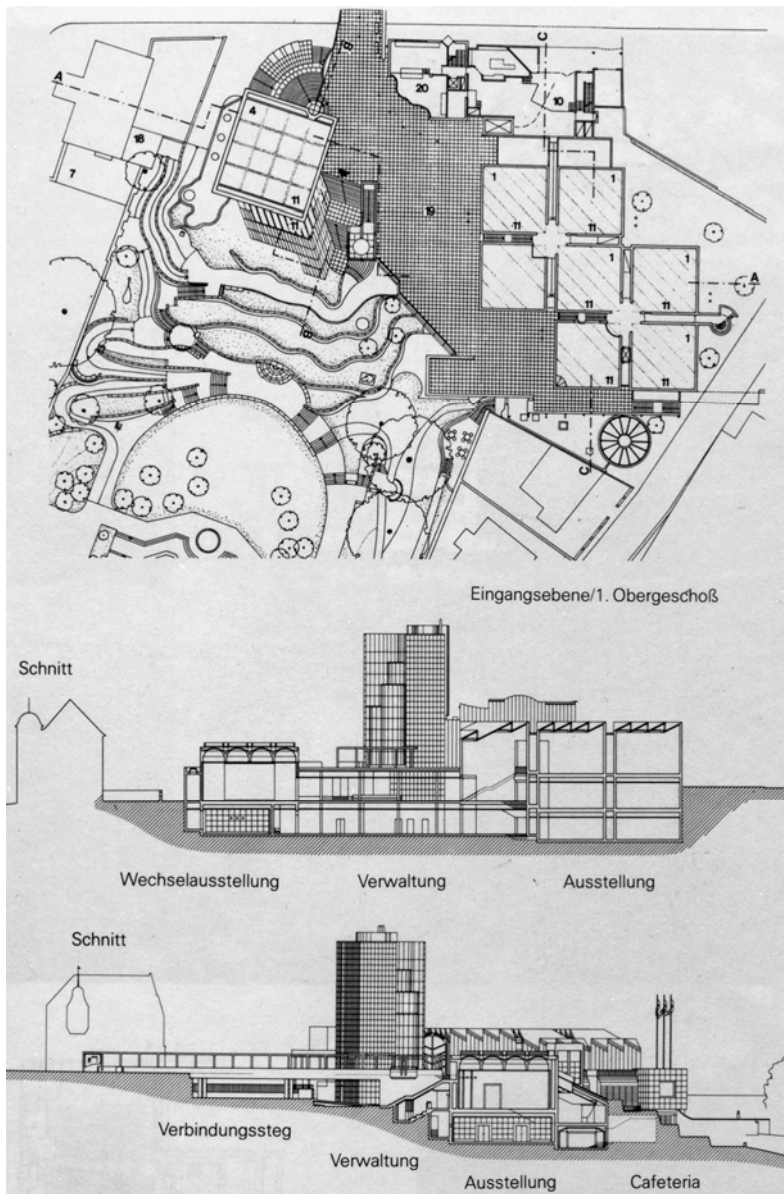


Abb.144 Hans Hollein „Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach“, 1972-82, Grundriss + Schnitt;

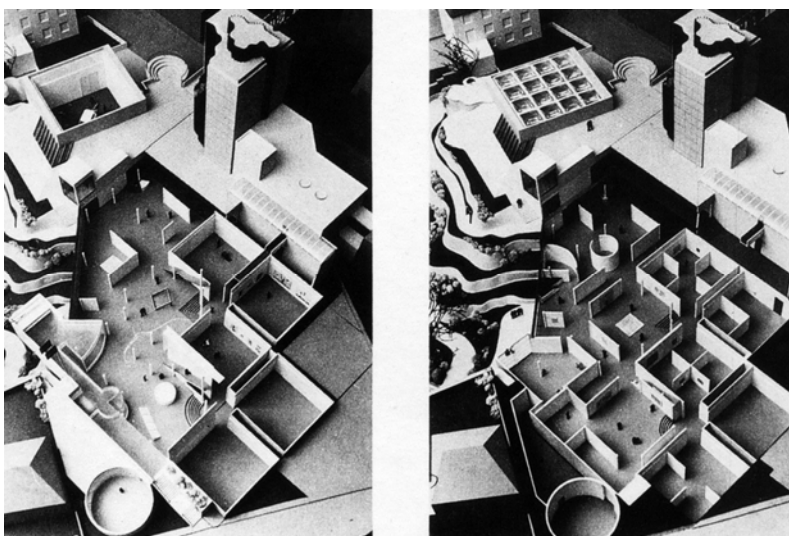


Abb.145 Hans Hollein „Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach“, 1972-82, Modell, Einblick auf Ausstellungsräume in unterschiedlichen Stockwerken;

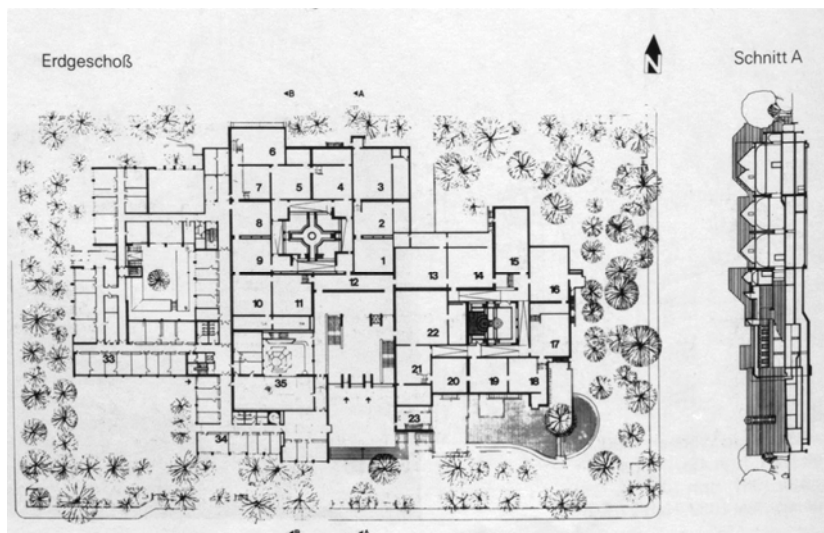


Abb.146 Alexander Freiherr von Branca „Neue Pinakothek München“, 1975-81, Grundriss Erdgeschoss und Schnitt A-A;

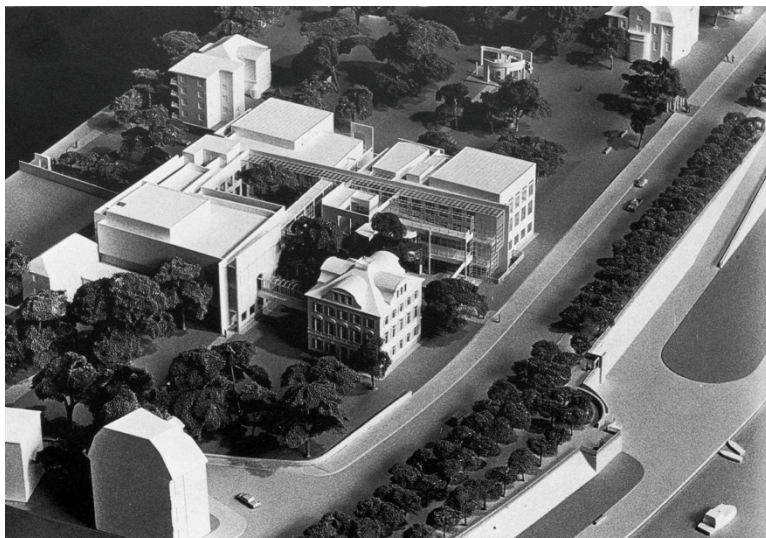


Abb.147 Richard Meier „Museum für Kunsthandwerk Frankfurt“, 1979-84, Modell;

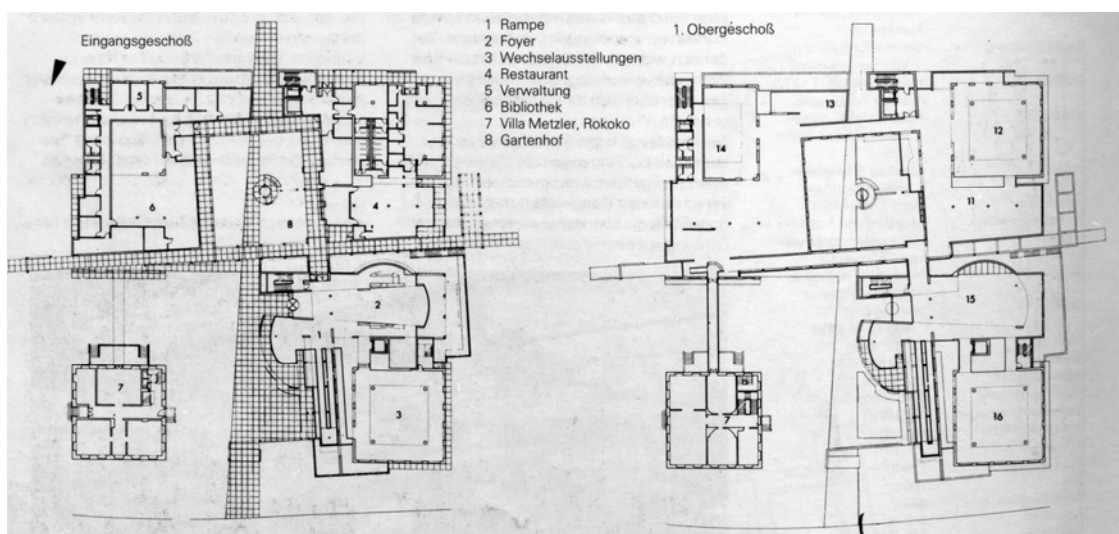


Abb.148 Richard Meier „Museum für Kunsthandwerk Frankfurt“, 1979-84, Grundrisse EG + 1.OG;

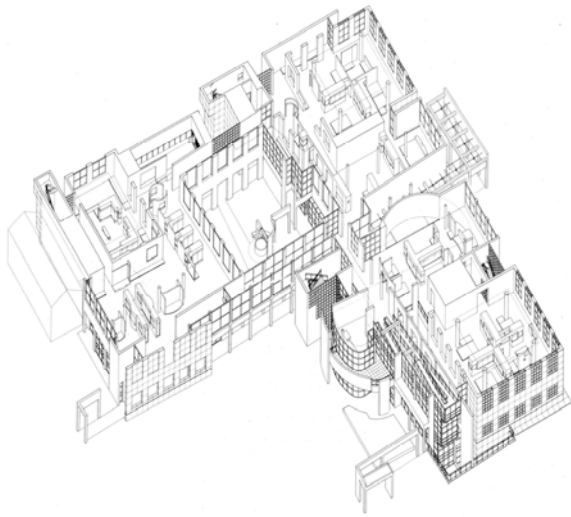


Abb.149 Richard Meier „Museum für Kunsthandwerk Frankfurt“, 1979-84, Axonometrie mit Blick auf Museumsräumlichkeiten;

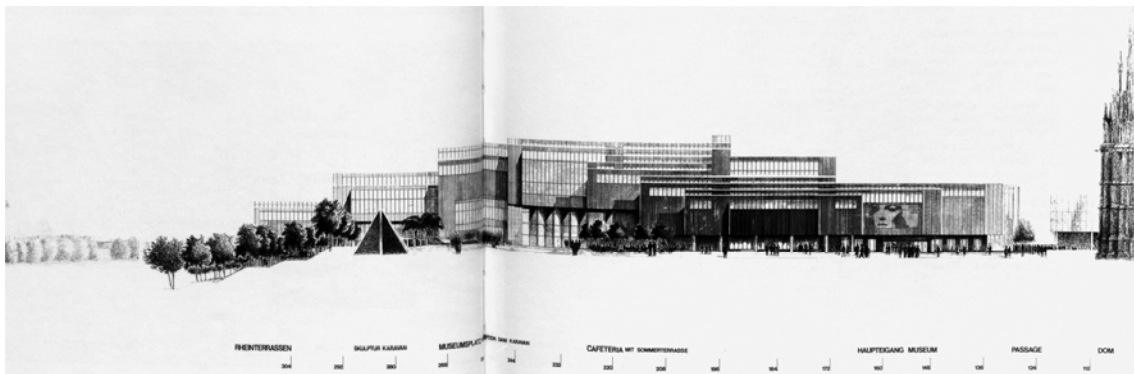


Abb.150 Peter Busmann & Godfrid Haberer „Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig Köln“, 1980-86;



Abb.151 Peter Busmann & Godfrid Haberer „Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig Köln“, 1980-86, Blick von Südturm des Kölner Doms auf die Dachlandschaft des Museums;

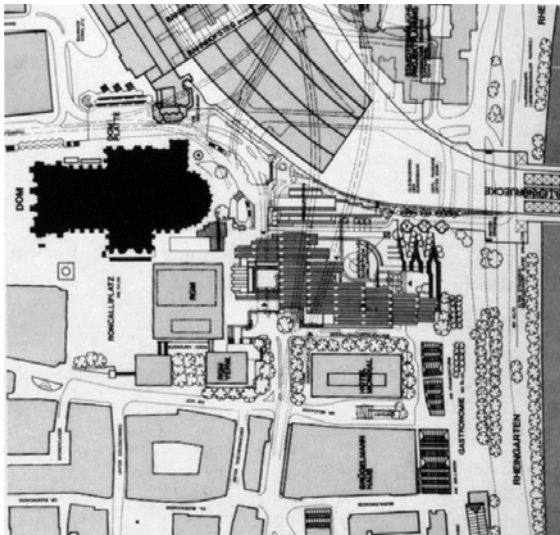


Abb.152 Peter Busmann & Godfrid Haberer „Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig Köln“, 1980-86, Lageplan und Ausrichtung;

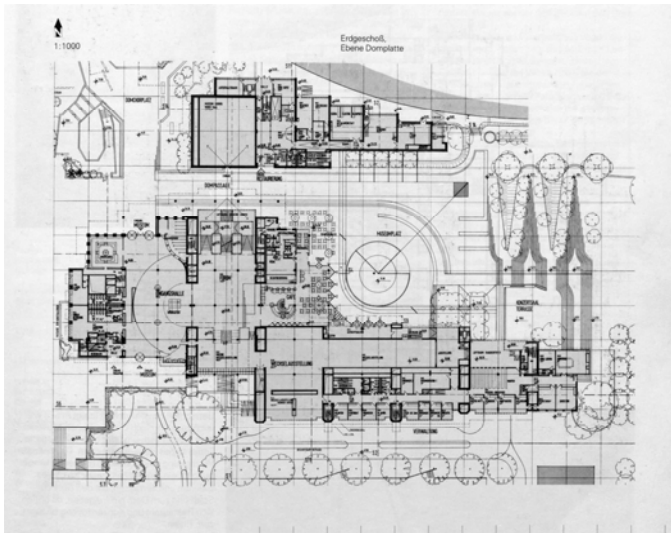


Abb.153 Peter Busmann & Godfrid Haberer „Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig Köln“, 1980-86, Grundriss Erdgeschoss;



Abb.154 Peter Busmann & Godfrid Haberer „Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig Köln“, 1980-86, Innenraum mit Untersicht Sheddach;

10.3. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb.1: Beye 1991, S.47.

Abb.2: Höper in: Conzen/Klewitz 2008, S.11.

Abb.3: Beye 1991, S.51.

Abb.4: Illustration von Matthäus Merin in Zeiller Marin Topographia Suevia, Band 2, Frankfurt am Main, 1643, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:De_Merian_Sueviae_229.jpg?uselang=de (24.04.2012).

Abb.5: Baker 2011, S.251.

Abb.6: Baker 2011, S.252.

Abb.7: Baker 2011, S.253.

Abb.8: Baker 2011, S.257.

Abb.9: Baker 2011, S.259.

Abb.10: Eigene Darstellung 2012.

Abb.11: Baratelli 2002, S.8.

Abb.12: Stirling/Wilford 1994, S.55.

Abb.13: Baratelli 2002, S.8.

Abb.14: Beye 1991, S.60.

Abb.15: Beye 1991, S.61.

Abb.16: Stirling/Wilford 1994, S.55.

Abb.17: Rodiek 1984, S.30.

Abb.18: Eigene Aufnahme 2012.

Abb.19: Rodiek 1984, S.30.

Abb.20: Eigene Aufnahme 2012.

Abb.21: Eigene Aufnahme 2012.

Abb.22: Eigene Aufnahme 2012.

Abb.23: Eigene Aufnahme 2012.

Abb.24: Eigene Aufnahme 2012.

Abb.25: Eigene Aufnahme 2012.

Abb.26: Eigene Aufnahme 2012.

Abb.27: Eigene Aufnahme 2012.

Abb.28: Schubert 1986, S.156.

Abb.29: Rodiek 1984, S.17.

Abb.30: Rodiek 1984, S.18.

Abb.31: Zeitschrift Baumeister 1984, Nr. 8, S.59.

Abb.32: Zeitschrift Baumeister 1984, Nr. 8, S.55.

Abb.33: Bub in Zeitschrift Bauwelt 1984, Nr. 20, S.839.

Abb.34: Zeitschrift Baumeister 1984, Nr. 8, S.57.

Abb.35: Stirling/Wilford 1994, S.57.

Abb.36: Eigene Aufnahme 2012.

Abb.37: Eigene Aufnahme 2012.

Abb.38: Eigene Aufnahme 2012.

Abb.39: Eigene Aufnahme 2012.

Abb.40: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.41: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.42: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.43: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.44: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.45: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.46: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.47: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.48: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.49: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.50a: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.50b: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.51: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.52: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.53: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.54: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.55: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.56: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.57: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.58: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.59: Rodiek 1984, S.19.
Abb.60: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.61: Rodiek 1984, S.21.
Abb.62: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.63: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.64: Eigene Aufnahmen und Photomontage 2012.
Abb.65: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.66: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.67: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.68: Eigene Aufnahme 2007.
Abb.69: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.70: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.71: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.72: Eigene Aufnahme 2007.
Abb.73: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.74: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.75: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.76: Eigene Aufnahme 2007.
Abb.77: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.78: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.79: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.80: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.81: Eigene Aufnahme 2012.
Abb.82: Eigene Aufnahme 2007.

Abb.83: Eigene Aufnahme 2012.

Abb.84: Eigene Aufnahme 2012.

Abb.85: Eigene Aufnahme 2012.

Abb.86: Eigene Aufnahme 2007.

Abb.87: Eigene Aufnahme 2012.

Abb.88: Eigene Aufnahme 2012.

Abb.99: Eigene Aufnahme 2012.

Abb.90: Eigene Aufnahme 2012.

Abb.91: Eigene Aufnahme 2012.

Abb.92: Eigene Aufnahme 2007.

Abb.93: Eigene Aufnahme 2012.

Abb.94: Eigene Aufnahme 2012.

Abb.95: Eigene Aufnahme 2012.

Abb.96: Baratelli 2002, S.28.

Abb.97: Baratelli 2002, S.28.

Abb.98: Doll in: Finanzministerium Baden-Württemberg/Staatl. Hochbauamt 1 Stuttgart 1984, S.43.

Abb.99: Rodiek 1984, S.81.

Abb.100: Rodiek 1984, S.80.

Abb.101: Wegweiser Staatsgalerie Stuttgart 2012.

Abb.102: Vidler 2010, S.22.

Abb.103: Vidler 2010, S.52.

Abb.104: Vidler 2010, S.50.

Abb.105: Vidler 2010, S.39.

Abb.106: Vidler 2010, S.86.

Abb.107: Girouard 2000, S.174-75.

Abb.108a: Vidler 2000, S.117.

Abb.108b: Stirling 1984, S.52.

Abb.109: Stirling 1984, S.83.

Abb.110: http://en.wikipedia.org/wiki/File:History_Faculty_University_of_Cambridge.jpg (28.06.2012).

Abb.111: Stirling 1984, S.144.

Abb.112: Vidler 2000, S.150.

Abb.113: Vidler 2000, S.142.

Abb.114: Vidler 2000, S.178.

Abb.115: Maxwell 1998, S.8.

Abb.116a: Stirling/Wilford 1994, S.25.

Abb.116b: Stirling/Wilford 1994, S.26.

Abb.117a: Stirling/Wilford 1994, S.31.

Abb.117b: Stirling/Wilford 1994, S.35.

Abb.118: Stirling/Wilford 1994, S.107.

Abb.119: Vidler 2000, S.283.

Abb.120: Maxwell 1998, S.155.

Abb.121: Eigene Aufnahme 2012.

Abb.122: <http://ais.badische-zeitung.de/piece/00/35/49/88/3492232.jpg> (24.05.2012).

Abb.123: http://www.newyorker.com/images/2009/05/25/p465/090525_r18486b_p465.jpg
(24.05.2012).

Abb.124: http://www.spanien-newsletter.de/fileadmin/user_upload/ausgabe-2010-mai/502vi-jwn-bilbao-museo-guggenheim-4800136a.jpg (24.05.2012).

Abb.125: Schubert 1986, S.39.

Abb.126: Eigene Aufnahme 2011.

Abb.127: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/63/Neue_Pinakothek_1.jpg (24.05.2012).

Abb.128: Esche/Steiner 2007, S.120.

Abb.129: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Deutsches_Architekturmuseum,_Frankfurt.jpg&filetimestamp=20041110193837 (24.05.2012).

Abb.130: Montaner/Oliveras 1987, S.105.

Abb.131: Montaner 1990, S.60.

Abb.132: Montaner 1990, S.52.

Abb.133: <http://britishart.yale.edu/architecture/photo-tour> (24.05.2012).

Abb.134: Montaner/Oliveras 1987, S.57.

Abb.135: <http://www.google.de/imgres?q=cesar+PELLI+moma&um=1&hl=de&client=firefox-beta&sa=N&rls=org.mozilla:de:official&tbnid=jgRovAUMe6SZEM:&imgrefurl=http://www.thecityreview.com/moma.html&docid=IIYFSUuwvJBIPM&imgurl=http://www.thecityreview.com/moma2.gif&w=265&h=547&ei=5SK-T7KeHfP04QS-gsq8&zoom=1&iact=rc&dur=340&sig=110140688601064532719&page=1&tbnh=136&tbnw=66&start=0&ndsp=24&ved=1t:429,r:0,s:0,i:71&tx=31&ty=96&biw=1280&bih=630> (24.05.2012).

Abb.136: Montaner 1990, S.69.

Abb.137: Montaner 1990, S.121.

Abb.138: Montaner 1990, S.132.

Abb.139: Montaner 1990, S.113.

Abb.140: Montaner 1990, S.121.

Abb.141: Montaner 1990, S.81.

Abb.142: Montaner 1990, S.89.

Abb.143: http://farm6.staticflickr.com/5296/5512572032_652f351bb3_z.jpg (03.07.2012).

Abb.144: Schubert 1986, S.139.

Abb.144: Schubert 1986, S.139.

Abb.145: Klotz/Krase 1988, S.104.

Abb.146: Schubert 1986, S.130.

Abb.147: Montaner/Oliveras 1987, S.102.

Abb.148: Schubert 1986, S.162.

Abb.149: Meier 1985, S.56.

Abb.150: Busmann in: Hochbaudezernat Köln 1986, S.50-51.

Abb.151: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Museum_Ludwig_001.jpg&filetimestamp=20050212071341 (03.07.2012).

Abb.152: Schubert 1986, S.174.

Abb.153: Schubert 1986, S.175.

Abb.154: Borger in: Hochbaudezernat Köln 1986, S.116.

10.4. ABSTRACT

Ziel dieser Arbeit ist es, der Frage nach dem Verhältnis von „spektakulärer“ Architektur im Museumsbau und der Darstellung und Ausstellung der Kunst im Museum nachzugehen. Exemplarisch diskutiert wird das Thema anhand einer Analyse der *Neuen Staatsgalerie Stuttgart* von *James Frazer Stirling*. Die *Staatsgalerie* wurde ausgewählt, da sie zur Zeit ihrer Entstehung kontrovers diskutiert und die Frage nach der „Abgehobenheit der Architektur“ gegenüber der darin ausgestellten Kunst bei diesem Gebäude dabei intensiv debattiert wurde. Auch eignet sich die *Neue Staatsgalerie* als exemplarisches Museum zur Analyse und Diskussion, da die architekturgeschichtliche Rezeption des Museums die *Staatsgalerie* als einen der wichtigsten Bauten der *Postmoderne* in Deutschland klassifiziert, sich also an der *Staatsgalerie* nicht nur das Verhältnis von Architektur und Kunst, sondern auch der Übergang von *Moderne* zu *Postmoderne* reflektieren lassen. Die *Neue Staatsgalerie Stuttgart* wird anhand ihres Entstehungszusammenhangs, der architektonischen Gestaltung im Inneren und im Äußeren, sowie der im Zeitverlauf und mit verschiedenen Direktoren wechselnden Inszenierungsweisen der Ausstellungen analysiert. Dabei wird die *Staatsgalerie* auch in den Kontext des Museumsbaus ihrer Zeit gestellt und mit ausgewählten anderen Museumsarchitekturen verglichen.

LEBENS LAUF

DI Katharina Maria Egger

Geboren am 24.02.1980 in Lienz.

>> AKADEMISCHE LAUFBAHN

2004 – 2012	Universität Wien (Kunstgeschichte)
Jänner 2007	Diplomprüfung Architektur, mit Auszeichnung (TU Wien)
2001 – 2007	Technische Universität Wien (Architektur)
1998 – 2001	Technische Universität Graz (Architektur)
1998 – 2001	Karl-Franzens Universität Graz (Kunstgeschichte, Germanistik)
1998	Matura, Bundesgymnasium und Bundesrealgymnasium Lienz

>> BERUFLICHE LAUFBAHN

Seit Beginn 2012	Diplomarbeit an der Universität Wien (Kunstgeschichte)
Juli 2007 – Dez. 2011	Beschäftigt bei sam/ott-reinisch architekten in Wien. Bereich Entwurf bis Ausführung, Ausschreibungen, Innenausstattung, Organisation, Publikation
April 2003	Projektmitarbeit „Wilde Gärten“ von Christine und Irene Hohenbühler in der Kartause Ittingen/Schweiz. Bereich Künstlerische Gestaltung und Realisierung

DANKSAGUNG

Danke sagen möchte ich meinen Eltern, für die andauernde, jahrelange Unterstützung und Geduld meinen verschiedenen Wünschen gegenüber.

Das letztendliche Beenden dieser Arbeit ist auch Irene Ott-Reinisch geschuldet, die mir bedenkenlos Zeit ermöglicht hat wann immer ich diese gebraucht habe – Meinen aufrichtigen Dank!

Prof. Peter Haiko möchte ich für die Diskussionen, Anregungen und Kritik danken, wodurch ich einen anderen Blick auf die Arbeit gewinnen konnte. Mein Dank geht auch an Prof. Bernhard Klein, wer weiß wohin der Weg dieser Arbeit ohne unserer „Initialdiskussion“ verlaufen wäre?

Für „Derdiedas“ Christian Schwarzenegger reicht ein Danke nicht aus, wer wenn nicht du weiß wie schwer manchmal Worte das ausdrücken können was man versucht zu sagen...

Maria Ebner und Sebastian Hirschfeld danke ich für Korrekturen, hilfreiche Anmerkungen und sonstige Unterstützung.

Ein abschließendes Danke an all jene die mich in diesem Jahr begleitet haben und das ein oder andere Mal meinen Diplomaausführungen lauschen mussten.